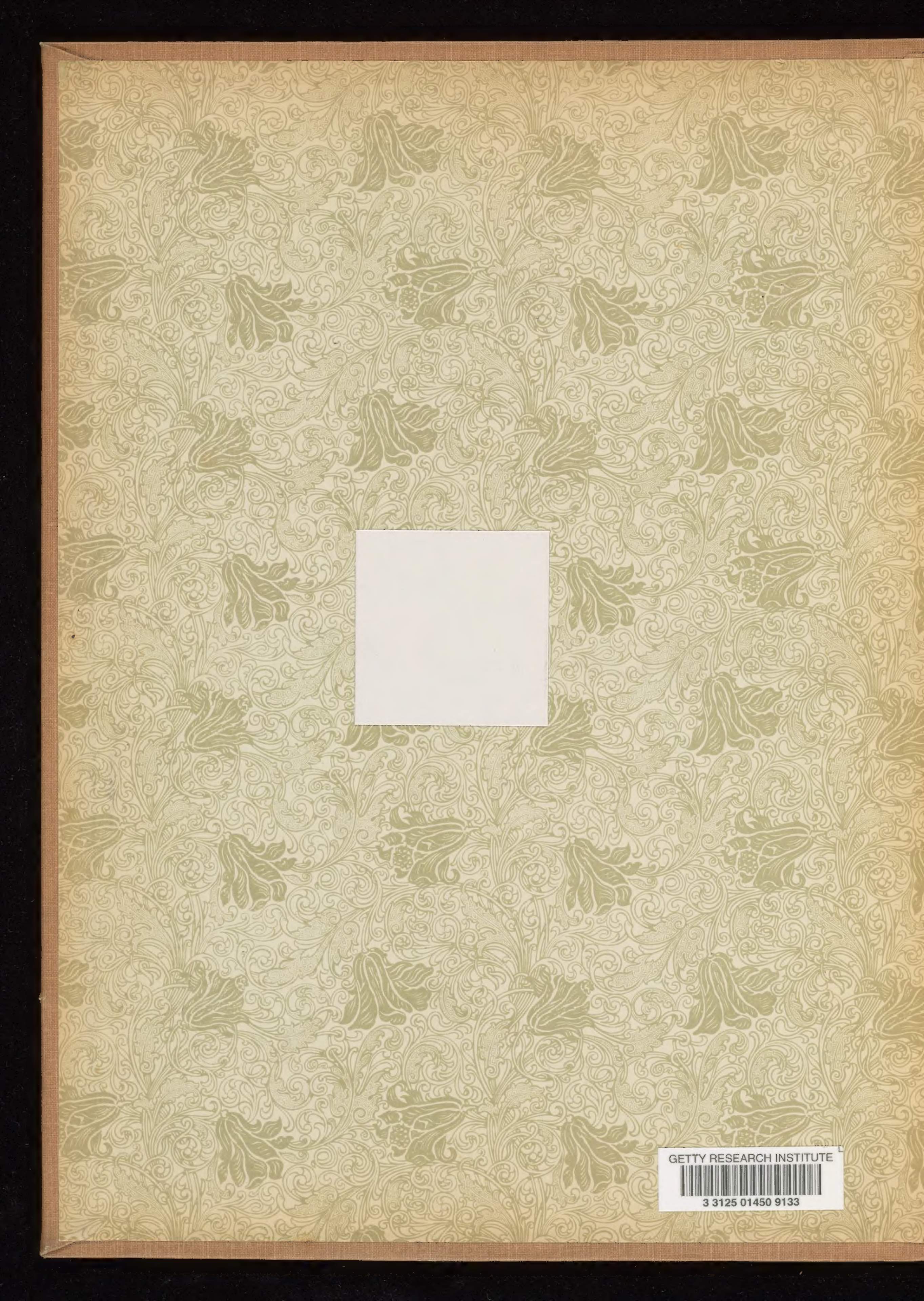
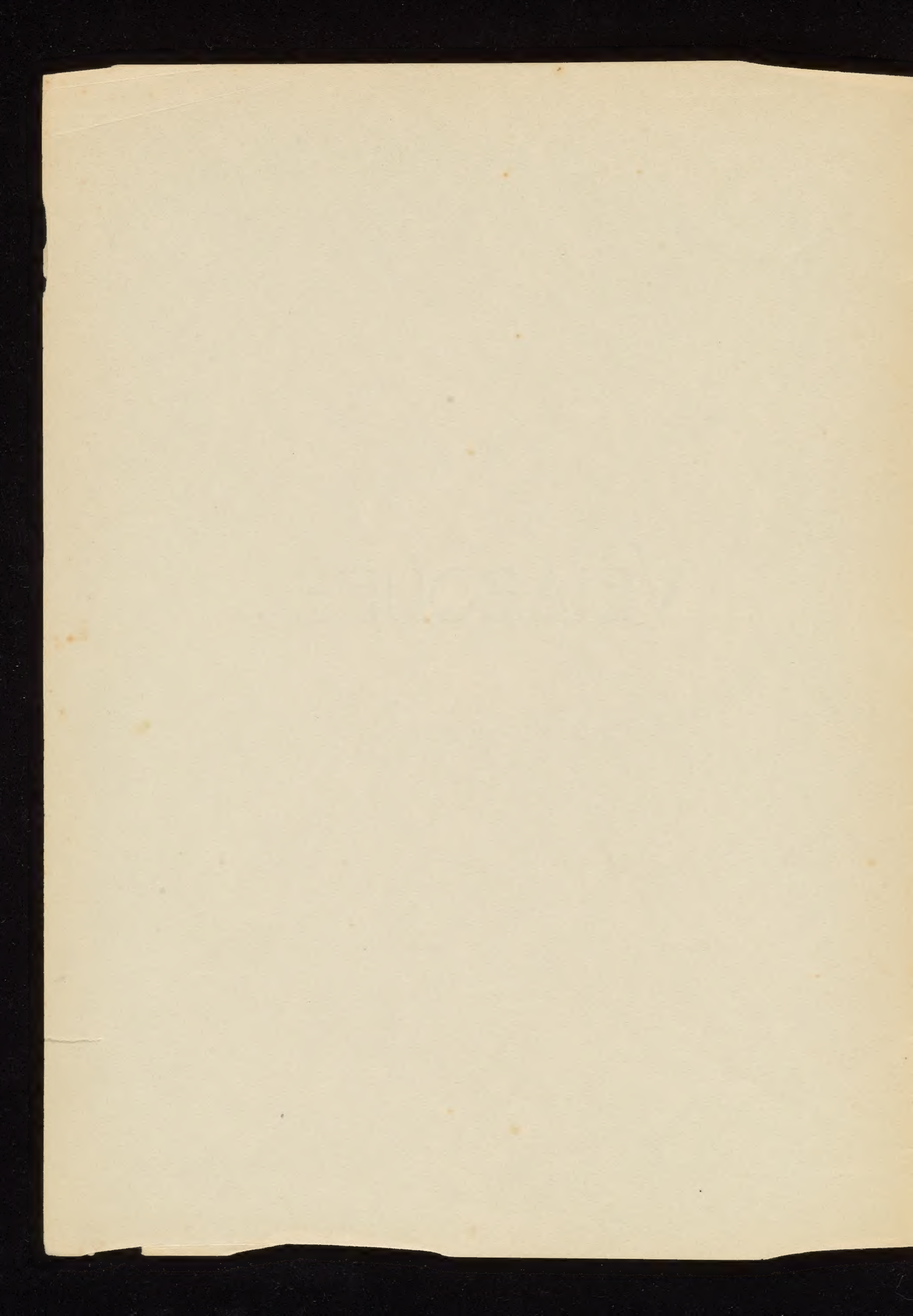
VELAZQUEZ



VERLAGSANSTALT
F. BRUCKMANN A.-G.
IN MÜNCHEN



VELAZQUEZ



VELAZQUEZ

EIN BILDERATLAS ZUR GESCHICHTE SEINER KUNST

MIT TEXT VON KARL VOLL



VERLAGSANSTALT
F. BRUCKMANN A.-G
MÜNCHEN

AUTOTYPIE VON ANGERER & GÖSCHL, WIEN
DRUCK VON A. BRUCKMANN, MÜNCHEN

VELAZQUEZ

Die Extreme berühren sich auch in der Kunstgeschichte. Unserem heutigen Geschmack erscheint die Kunst des Barock als unnatürlich; wir finden sie derb, oft sogar roh. Ihre Freude am Pathos und am Pomp widerstrebt uns, die wir die Söhne eines einfacher denkenden Zeitalters sind, und doch hat gerade jene Epoche der künstlerischen Unnatur nicht nur Schriftsteller ersten Ranges, wie Shakespeare und Calderon hervorgebracht, sondern hat der Welt einige der bedeutendsten Maler aller Zeiten geschenkt. Das Jahrhundert eines ausschweifenden, rasenden Geschmackes hat aus sich selbst heraus Velazquez und Rembrandt geschaffen, hat in diesen beiden Männern die treueste Pflege der Natur, den reinsten Geschmack und selbstloseste Einfachheit verstanden, geehrt und bewundert. Wir aber stehen noch heute staunend vor jenen höchsten Äusserungen des Menschengeistes, ratlos nach dem Ausgleich suchend zwischen diesen Künstlern und ihrer Umgebung.

Die Historiker haben sich bemüht, Velazquez aus seinen Vorgängern zu erklären. Sie haben die Werke seiner Lehrer Herrera und Pacheco, seiner angeblichen Vorbilder Tristan und Greco, seines auch von ihm viel bewunderten Zeitgenossen und älteren Freundes Rubens durchforscht, aber mehr als gelegentliche Übereinstimmungen, die nichts beweisen und keine Aufklärung über seinen Stil zu geben vermögen, haben sie nicht gefunden. Seinen Anfangswerken sieht man ja ohne weiteres die Zugehörigkeit zur Sevillanerschule des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts an; aber schon in ihnen spricht sich der Geist des späteren Velazquez aus, der Ernst und Eleganz so wunderbar zu vereinigen wusste und nichts mehr gemein hat mit jener Schule.

Die Werke der Jugend geben trotzdem über die Grundlage seines künstlerischen Charakters nicht weniger Aufschluss als die der eigentlichen Blütezeit. Velazquez war Spanier. Wenn er der grösste Maler seines Volkes geworden ist, so kommt das naturgemäss davon, dass er die Eigenheiten seiner Nation in besonders hohem Masse besessen hat. Der Grundsatz der Spanier aber, der sich in ihrer Kunst und Litteratur immer wieder ausspricht, ist ein ganz eigentümliches Phlegma, das sich verbindet mit einer scharfen, oft derb humorvollen Beobachtungsgabe. Diese liess sie einerseits von jeher zu einer allerdings meistens unerfreulichen Naturalistik kommen, anderseits verhinderte das Phlegma die eigentlich nervöse künstlerische Darstellungsweise. Spanischer Kunst eignet darum schon im Mittelalter wie später in der Renaissance der Charakter der mehr oder weniger gedankenlosen Routine. Ihre riesigen retablos, die prunkvollen Altäre und die mit unschönen, aber ungemein fleissig ausgearbeiteten Ornamenten überladenen Grabdenkmäler sprechen deutlich hiefür. Wer die Königsgräber von Miraflores bei Burgos oder die der Kathedrale von Granada gesehen hat, wird sich über diese Virtuosität, als den hervorstechenden Zug spanischer Kunst, für immer klar sein. Sie ist nun eigentlich eine kunstfeindliche Eigenschaft; aber es ist natürlich, dass, wenn sich in einem Volke, dessen Kunst die Wege des Virtuosentums wandelt, einmal ein Mann von reinen und hohen künstlerischen Gaben findet, dieser auch ganz Hervorragendes in der leichten Hand-

habung seiner Technik leisten wird. Was wir an Velazquez heutigentags bewundern, ist eben diese äusserste Leichtigkeit seiner Schaffensweise und die phantasielose, aber so klare, naturwahre Darstellung. Beides ist altes Erbteil seines Volkes. Wenn aber fast alle übrigen spanischen Maler nicht vermocht haben, die Tendenzen ihrer vaterländischen Kunst von den ihr innewohnenden Grundübeln zu befreien, so hat Velazquez es verstanden, aus wertlosem Metall Gold zu machen. Sein arcanum war der feine und zugleich ernste Geschmack. Die spanische Kunst ist vor und nach ihm auf den Schein ausgegangen. Impressionistische Vision, Erweckung eines glaubhaften Scheins war auch sein Ziel. Er ist darin weiter gegangen als irgend ein anderer Künstler aller Zeiten. Keiner von den vielen, die diesem gefährlichsten aller Prinzipe gefolgt sind, hat so sehr wie er verstanden, die Wirklichkeit im flüchtigen Trugbilde zu geben, Wahn und Wahrheit in eins zu verschmelzen. Das Ungreifbare hat er mit sicherer Hand gefasst, und das, was kaum geahnt werden kann, was flüchtig an uns vorüberhuscht, zwang er in fester Gestalt auf seine Leinwand. Er beschäftigt unsere Phantasie auf das regste, und doch stand er der Welt der Phantasie sehr kühl gegenüber. Alle Extreme berühren sich in ihm und seine Gestalt ist im wahren Sinne des Wortes ausserordentlich.

Sein Leben musste er an einem Hofe zubringen, dessen einzige geistige Unterhaltung die Predigt fanatischer Priester und die plumpen Spässe missgestalteter Hofnarren bildeten. Wer ahnt das vor den Werken seiner Hand, deren Esprit jedes Wort der Bewunderung zur schalen Phrase macht! Am Sitze der Inquisition wahrte er sich den humansten Sinn. Er war als grösster Maler des bigotten Madrids geliebt und doch verschonte man ihn im allgemeinen mit Aufträgen aus dem Gebiet der religiösen Malerei. In den seltenen Fällen aber, wo er sich dazu bequemte, heilige Stoffe zu behandeln, da fand er den Ton der tiefen und warmen Empfindung, der inmitten der teils ekstatischen, teils barbarischen Gemälde seiner Zunftgenossen uns noch heute wie frohe Botschaft aus einer anderen, besseren Welt anmutet.

Erstaunlicher aber, als alles das, ist sein Verhältnis zur Natur. Er gilt als einer der grössten Realisten, und in der That hat er, bis zum Mangel an eigener Erfindungsgabe, sich streng an die Wirklichkeit gehalten. Unter den vielen Personen, die ihm gesessen haben, findet sich kaum eine schöne Erscheinung; die Mitglieder des königlichen Hauses aber, deren Porträt zu liefern sein eigentliches Amt war, sind gar ausnahmslos unbedeutend, oft sogar hässlich. Und mit welcher Tracht glaubten sie den Mangel an persönlichem Reiz wett zu machen; Velazquez hat das alles geschildert, er hat nichts beschönigt, er hat nichts weggelassen. Die Treue eines boshaften Satirikers hätte nicht genauer alle Lächerlichkeiten und Erbärmlichkeiten verzeichnen können. Warum spüren wir aber nichts von Satire, warum sehen wir nur die Pracht, nur den Ernst und die Würde? Velazquez war nicht der Realist, als den ihn eine banale, rubrikenreiche und geistesarme Kunstschriftstellerei bezeichnet. Wenn er in eine Klasse eingereiht werden muss, so zählt er unter die Idealisten. Die Treue des Vasallen gegen den Lehnsherren, die überzeugungstreue Verehrung des Untertanen für den angestammten Monarchen, das unerschütterliche Vertrauen des Aristokraten auf die Vorzüge der feudalen Rechte: sie sprachen alle mit, wenn er jene Porträts schuf, die nur die glänzenden Seiten spanischer Kultur des siebzehnten Jahrhunderts wiedergeben. Er ist also nicht einmal in seinem eigensten Fache der kühle, wenn auch geistreiche Naturalist, den man aus ihm hat machen wollen.

Die Wirkung des grossen Spaniers auf unser so ganz anders geartetes Jahrhundert ist ungeheuer. Nachdem die Künstler sich endlich von dem Banne der alten Meister befreit hatten und in ihnen nur gute Lehrer, aber keine nachzuahmenden Vorbilder sehen wollten, da begaben sie sich sogleich unter die Herrschaft des Velazquez. Rembrandt oder Tizian nachzuahmen, war verdammenswert und veraltet; Velazquez schlecht imitieren, war hochmodern. So unlogisch das auch an sich ist, so sind gute Gründe für diese Erscheinung nicht schwer zu finden. Velazquez steht unter den Klassikern als der modernste da. Das meiste von dem, was er gewollt hat, streben auch wir heute an und nur weniges an seinen Werken ist veraltet. Dazu kommt die vorzügliche Erhaltung seiner Gemälde, von denen nicht wenige so frisch aussehen, als seien sie vor einem Jahre gemalt. Der Verkehr mit diesem Künstler ist direkter als mit irgend einem anderen alten Meister, wo Restauratoren uns die Thüre des Verständnisses versperren und wo die Schmutzschichten den Weg verlegen. Freilich sind

nicht alle Velazquez gleich gut erhalten und manche der bedeutendsten, wie die Spinnerinnen sind sogar recht schlimm misshandelt worden.

Zu den schwierigsten Fragen gehört die nach der Echtheit. Schon bei Lebzeiten hat man ihn raffiniert kopiert und die wirklichen Originale seiner Hand sind auch im Prado seltener, als man glaubt. Carreño und Mazo, der Schwiegersohn des Velazquez, sind dem Meister äusserlich sehr nahe gekommen, und so manches vielbewunderte Stück unserer Galerien hat sich als geschickte Fälschung erwiesen. Es giebt noch heute keinen anderen Ort, den Künstler kennen zu lernen, als den Prado, und wenn dieser die herrlichste Galerie der Welt ist, so dankt er es nicht seinem grossartigen Reichtum an Werken des Tizian und Rubens, sondern vor allem seinem ungeheuren Besitz an echten und schönen Gemälden des Velazquez, der hier als unbedingter Herrscher erscheint. Freilich fehlt im Prado Van Eyck ganz und Rembrandt ist nur mit einem, obendrein nicht einmal sehr guten Werke seiner Jugendzeit vertreten.

Über Velazquez giebt es bereits eine reichhaltige Litteratur. Zwei Werke sind vor allem zu nennen: Justi, Diego Velazquez und sein Jahrhundert, Bonn 1888 und Beruete, Velazquez, Paris 1898.

Das Nachstehende kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen; der Raum wäre selbst für eine allgemeine Einleitung zu knapp bemessen. Der Verfasser hält es aber nicht für unnötig zu bemerken, dass er fast in allen Fällen die Urteile bringt, die er sich vor den Gemälden selbst gebildet hat. Nur einige, in englischem Privatbesitz befindlichem Werke, hat er nicht im Originale sehen können.

* * *

Velazquez wurde in Sevilla am 6. Juni 1599 getauft als Sohn des Juan Rodriguez de Silva und der Geronima Velazquez. Obwohl er in seinen Unterschriften nach spanischer Sitte den Familiennamen des Vaters und der Mutter beibehält, und sich Diego Silva Velazquez nennt, so kennt ihn die Welt nur unter dem Namen der Mutter. Er war zum Gelehrten bestimmt und hat auch, wie uns versichert wird, in der lateinischen Schule recht gute Fortschritte gemacht. Aber er hatte von Jugend auf mehr Freude an der Malerei als an den gelehrten Studien, und glücklicher als so viele andere, erhielt er vom einsichtsvollen und wohlbegüterten Vater die Erlaubnis, sich dem Berufe zu widmen, den er selbst gewählt hatte. Mit dreizehn Jahren trat er in das Atelier des damals hochgeschätzten Herrera ein. Herrera war ein recht tüchtiger Künstler, aber ein Mann von rauhen Sitten. Velazquez entwich darum sehr bald seinem Kreise und begab sich in die Zucht und Lehre des Pacheco, der als Künstler weniger bedeutend war, denn als Kunstfreund. Pacheco scheint einer jener liebenswürdigen gelehrten Pedanten gewesen zu sein, deren einziger Fehler eine gewisse Trockenheit und ein Mangel an eigener Initiative ist. Er war sehr beliebt wegen seiner Kenntnisse und seines freundlichen Wesens. In seinem Salon traf sich die ganze gelehrte und schöngeistige Gesellschaft Sevillas. Er muss ein umsichtiger und kluger Lehrer gewesen sein. Jedenfalls gewann er sich die Liebe seines berühmten Schülers bald und für immer; auch an Velazquez wird ja von allen Seiten die grosse Freundlichkeit des Charakters gerühmt. Pacheco legte grossen Wert auf korrekte, scharfe Zeichnung und war kein Freund poetischer Licenzen. Wenn wir nun bei Velazquez später immer wieder Sicherheit der Zeichnung und strenge Sachlichkeit der Behandlung bewundern, so darf darum doch nicht gesagt werden, dass diese Eigenschaften seines Stils aus dem Atelier Pachecos stammen; immerhin aber war es ein Glück für ihn, dass er schon in den Lehrjahren auf die Bahnen gelenkt worden ist, die sein Genie sich ohnehin später gesucht haben würde. Leider sind uns von den Porträtzeichnungen, die er dortmals, wie wir wissen, in grosser Anzahl angefertigt hat, keine mehr erhalten. Man vermutet zwar, dass unter den Zeichnungen Pachecos, die in letzter Zeit wieder aufgefunden worden sind, sich drei bis vier vielleicht auf Velazquez zurückführen lassen, doch fehlt jede Sicherheit. Wie herzlich das Verhältnis von Lehrer und Schüler war, beweist der Umstand, dass Velazquez als neunzehnjähriger Jüngling die Tochter Pachecos als Frau in sein eigenes Heim führen durfte. Diese Verbindung hatte übrigens die glücklichsten Folgen für den jungen Künstler.

Der einflussreiche Pacheco, der überallhin grosse und wertvolle Verbindungen besass und auch das Talent seines Schwiegersohnes zu würdigen wusste, erkannte, dass Velazquez im Dienste des königlichen Hofes in Madrid eine schönere Zukunft haben würde als in Sevilla. Er bemühte sich, ihn am Hofe Philipps IV. unterzubringen und erreichte dies auch schon im Jahre 1623.

Bevor wir auf Velazquez' Thätigkeit in Madrid eingehen, müssen wir einen Rückblick auf die in Sevilla entstandenen Werke thun. Es sind uns ihrer nicht mehr viel erhalten; die meisten sind unbeachtet verschollen und zu Grunde gegangen. Manche mögen noch unter fremdem Namen gehen. Jugendwerke grosser Künstler pflegen entweder über- oder unterschätzt zu werden. Bei Velazquez wird das Urteil nicht auf so gefährliche Abwege gelenkt. Als junger Mann hielt er sich an das, was damals modern zu werden anfing. Seine Jugendarbeiten enthalten darum nichts von der gleichgültigen Routine, wie die so manches anderen grossen Meisters, der erst spät seine eigene Weise gefunden hat. Sie besitzen die Energie der Oppositionspartei.

Damals kamen die heute sogenannten realistischen Genrebilder auf, und eben zu der Zeit wurde jenes übertriebene Helldunkel in die Malerei eingeführt, das den Figuren ein kräftiges Relief geben sollte. Diese Richtung, die uns als Caravaggiesk bekannt ist, war ein kräftiger und gesunder Protest gegen den abgelebten pseudoklassischen Stil. Sie war eine in logischer Entwickelung erfolgte Reaktion gegen alle die nackten mythologischen Stücke des sechzehnten Jahrhunderts, wo ein unfruchtbares anatomisches und litterarisches Wissen sich in der Kunst breit gemacht hatte. Gegen diese Unnatur erhoben sich überall und wohl vielfach unabhängig von einander jene Maler, die keine Heroen mehr malen wollten, denen auch kartenspielende Soldaten und alte Eierverkäuferinnen der Darstellung würdig erschienen, und die an Stelle einer gleichmässigen, heiteren Beleuchtung den grellen Wechsel zwischen höchstem Licht und tiefstem Schatten einführten.

Der junge Velazquez gehört auch zu ihnen. Man weiss nicht, ob er hierin Vorbilder gehabt hat. Seinem Lehrer und seinen spanischen Zeitgenossen fiel es aber als etwas noch nie dagewesenes auf, dass er Stilleben nach der Natur und Genrebilder aus dem Leben malte. Noch sind uns einzelne Proben dieser seiner ersten Thätigkeit erhalten: eine alte Frau, die Eier in einer Pfanne bäckt und ein Sevillaner Wasserverkäufer. Unbewegte, das Studium zu sehr verratende Modellhaltung, grelle Lichtführung, tiefe Schattengebung und trockene harte Modellierung kennzeichnen diese Arbeiten. Ihr Stil findet sich wieder in den ältesten religiösen Darstellungen, der Anbetung der drei Könige im Prado aus dem Jahre 1619 und in der wohl gleichzeitigen, aber nicht allgemein für echt gehaltenen Anbetung der Hirten der Londoner Nationalgalerie (T. 37). Der äussere Anschein passt wenig zu seinen letzten Werken, die so licht- und glanzvoll sind. Aber das Streben nach unbedingter Naturwahrheit findet sich schon hier, und ob wir uns für die Jugendwerke begeistern oder nicht, so müssen wir ihnen das Eine zugestehen, dass ohne sie der Stil des reifen Velazquez unverständlich wäre. Der fremdartige Eindruck liegt übrigens zum grossen Teile an den Sujets. Der Prado besitzt ja noch das Porträt eines Unbekannten (T. 14), das der Sevillaner Zeit angehört, und in ihm spricht sich schon der reine, wenn auch nicht der ganze Geist des Velazquez aus, ohne viel Befremdliches für uns zu haben.

Der damalige König von Spanien, Philipp IV., war ein Enkel Philipps II. und ein Sohn Philipps III., des nämlichen, der durch die berüchtigte Vertreibung der Morisken das Heil seiner Seele zu retten suchte, während er doch durch diese thörichte Handlung nur den Ruin seines Landes unaufhaltsam einleitete. Philipp IV. war kein böser Mensch, aber er war an Willen so schwach, wie sein Land an Finanzen. Er hatte das Unglück, einen Minister zu besitzen, der mit grosser Thatkraft einen skrupellosen Ehrgeiz verband und sich seinem Herrscher unentbehrlich zu machen wusste. Der Graf Olivarez ist das Verhängnis Spaniens gewesen. Wenn unter Philipp IV. der schon lange drohende Untergang der ungeheuren Monarchie Karls V. endgültig besiegelt wurde, so wird die Hauptschuld dem ehrgeizigen Minister zuzuschreiben sein. Wie wir aber auch über ihn denken mögen, so müssen wir in diesem Zusammenhange seiner mit der grössten Dankbarkeit gedenken. Sein Prinzip war es,

den Launen des Königs zu dienen, um ihn desto sicherer zu beherrschen. Spaniens Könige waren wohl in den letzten Jahrhunderten vielleicht ausnahmslos schlechte Herrscher; aber sie haben eine wahrhaft grosse Eigenschaft besessen: sie zählen zu den verständigsten und grössten Kunstmäcenen, von denen seit dem Untergang der Mediceer die Kunstgeschichte zu berichten weiss. Olivarez erkannte die zukünftige Grösse des jungen Velazquez und er gab ihm im Jahre 1623 den Auftrag, das Bildnis Philipps IV. zu malen. Der Erfolg war durchschlagend. Velazquez wurde mit einem Monatsgehalte von 20 Dukaten in den Dienst des Königs aufgenommen.

Wir wissen nicht, welches von den noch erhaltenen Jugendporträts Philipps IV. den unbekannten Sevillaner unter die Reihe der begünstigten Hofmaler versetzte. Wir können nur vermuten, dass es jenes Reiterporträt war, von dem uns erzählt wird, dass der König in seiner Herzensfreude es öffentlich ausstellen liess, damit alles Volk sehen könnte, wie schön er porträtiert sei. Dieses Reiterbildnis ging verloren. Wir besitzen aber im Prado das Bildnis Philipps in ganzer Figur (T. 3). Er lehnt an einem Tische, eine Bittschrift in der rechten Hand haltend. Die Verwandtschaft mit den Sevillaner Arbeiten ist natürlich noch sehr offenkundig. Der Künstler hat kaum so viel Sitzungen bewilligt erhalten, um nach seiner früheren Art eingehende Studien an seinem Modell treiben zu können. Daher wendet er jetzt schon jenen abgekürzten, aber so ungemein concisen Stil an, der für ihn charakteristisch ist. Man kann nicht eigentlich sagen, dass er auf intensive Naturtreue ausgegangen sei, obwohl die Ähnlichkeit des Porträts unmittelbar einleuchtet. Es kam ihm auf den Ausdruck vollen Lebens an. Seine Schöpfung sollte in sich selbst lebendig sein. Darum wählte er nicht den wirkungsvollen aber immer etwas bildmässig wirkenden dunklen Hintergrund als Folie. Von heller neutraler Fläche hebt sich die schwarzgekleidete Gestalt des Königs ab. Dadurch kommt auch jene vornehme Gleichgültigkeit in das Bild, die so gut zum spanischen Wesen passt. Der ganze Vortrag ist noch etwas akademisch gewissenhaft und wenn es keine Sünde gegen den Geist des grossen Künstlers ist, so muss ich sagen, dass er mir sogar einigermassen langweilig vorgekommen ist — natürlich nur im Vergleich zu den späteren Arbeiten. Die geschickte Anordnung soll jedoch hiemit nicht geleugnet werden, sie ist es vielmehr, die uns darüber hinwegtäuscht, dass Velazquez die leichte Sicherheit im einzelnen noch nicht gefunden hat.

Philipp hatte einen Bruder, der gleichfalls reich begabt war, aber dabei viel mehr Initiative besass. Es war kein Glück für Don Carlos, dass seine Thatkraft bekannt und geschätzt war. Er war für den allmächtigen Minister Olivarez eine grosse Gefahr und musste das Schicksal nachgeborener Fürstenkinder erfahren, die sich mit dem Günstling oder der Maitresse eines schwachen Herrschers nicht vertragen können. Er wurde in unwürdiger Unterdrückung gehalten, bis ihn ein früher Tod für den Minister unschädlich machte. Velazquez hat ihn ebenfalls in ganzer Figur gemalt (T. 6); dieses Porträt ist des Künstlers erstes Meisterwerk. Einige Jahre nach dem Bildnis Philipps mit der Bittschrift entstanden, zeigt es weniger einen Fortschritt der Anschauung, als eine Vertiefung der Technik. Die Entwickelung des Velazquez war beispiellos logisch. Es giebt bei ihm keine scharf von einander getrennten Epochen. Man kann weder die einzelnen Schritte nachmessen, mit denen er seinem Ziele entgegen gegangen ist, noch eine Periode des Stillstandes bemerken. Es ist darum schwer zu sagen, worin eigentlich das Bildnis des Infanten dem des Königs überlegen sei. Das ältere Werk erscheint dem jüngeren gegenüber beinahe wie ein erster Versuch auf neuer Bahn, wie eine glückliche Improvisation. Die Gestalt Philipps tritt zwar leb- und leibhaft vor uns hin und doch ist sie nur Silhouette im Vergleich zu dem unverhältnismässig reicher und kräftiger modellierten Infanten. Bei dem ersten Madrider Bildnis hat Velazquez nicht auf Charakterisierung des Raumes verzichtet; der kleine Tisch, auf dem der hohe schwarze Hut steht, musste helfen, eine Raumillusion in uns zu erwecken. Beim zweiten ging er weiter. Hier hat er die Figur völlig allein gestellt. Kein Zubehör klärt uns nur im mindesten über den Raum auf. Aber ein höheres Hinaufschieben des oberen Bildrandes erweckt eine viel klarere Raumvorstellung in uns; dabei besitzt die Figur ein viel stärkeres Relief. Velazquez hat hier die Mittel seines Sevillaner Stils noch besonders energisch ausgenützt, um

seine neuen Absichten besser und kräftiger durchführen zu können. Bewundernswert ist die geistige Charakteristik des an Bildung verwahrlosten und um seine Selbständigkeit gebrachten Infanten. Die Heuchelei des Systems, das den jungen Mann als Bruder des Königs ehrte und ihn doch in unwürdiger Knechtschaft erzog, prägt sich in diesem verschlossenen, verdüsterten Antlitz aus. Die Ähnlichkeit der beiden Brüder war ungemein gross und Velazquez hat sie aufs schärfste betont; dem gegenüber erscheint es bewundernswert, wie der Künstler es verstanden hat, in den beiden Köpfen, deren äussere Bildung zum Verwechseln ähnlich war, zwei so von Grund aus verschiedene Persönlichkeiten darzustellen. Dieses geheimnisvolle, unfassbare Etwas ist schon der echte Velazquez. Er hat seine Auffassung von Form und Farbe immer mehr künstlerisch vertieft, aber sein Wesen hat er nicht mehr verändert. In diesem Jugendwerke steht er schon als eine unabhängige, geschlossene Erscheinung den italienischen und niederländischen Porträtisten des 16. Jahrhunderts gegenüber, die alle mehr oder weniger von der absoluten Wahrheit opferten. Selbst Moro, der mit Unrecht so sehr hoch geschätzte Hofporträtist Philipps II., erscheint neben ihm leblos, obwohl doch gerade er es war, der nach einer dem Laien imponierenden Ähnlichkeit und Detailtreue gestrebt hat.

In diese Epoche gehört auch das schöne Münchener Kniestück eines jungen Edelmannes (T. 16). Es mag aber ein wenig später entstanden sein; der Stil ist bereits zu grösserer Weichheit und Leichtigkeit vorgeschritten. Das eigentliche Hauptwerk dieser ersten Madrider Zeit ist leider einem jener unglückseligen Palastbrände zum Opfer gefallen, die so viele kostbare Schätze des spanischen Königshauses vernichtet haben. Kein Stich und keine Zeichnung giebt uns darüber genaue Vorstellung. Jenes Bild war die berühmte Vertreibung der Morisken. Wenn wir es hier erwähnen, so geschieht das wegen seiner interessanten Entstehungsgeschichte. Die höfische Malerei war in Madrid gewissermassen den Italienern in Erbpacht gegeben. Nur der Kunsthistoriker kennt heute noch die Namen jener Männer, die gleichzeitig mit Velazquez ihr schönes Amt so traurig verwalteten. Hofkünstler pflegen noch viel ränkesüchtiger zu sein, als Maler es ohnehin sind, und Velazquez musste bald recht gehässige Nachreden und Anfeindungen erfahren. Seine Kollegen sagten, Köpfe könne er wohl malen, aber nichts weiter. Er sei ein Specialist, den man ihnen nur mit Unrecht gleichstelle. Wenn sich nun Don Diego auch wenig aus solchen albernen Redereien machte, so wollte er ihnen doch ein kurzes Ende setzen. Er bat den König, eine Konkurrenz zwischen ihm und seinen Amtsbrüdern zu veranstalten, und da Philipp genug Humor hatte, um diesen Vorschlag zu würdigen, so stellte er seinem Malerkollegium die Aufgabe, die Vertreibung der Morisken darzustellen. Velazquez ging als anerkannter Sieger aus dem Wettstreit hervor und hatte von da ab seine Ruhe.

Wenn irgend etwas für die Selbständigkeit dieses grossen Meisters zeugt, so ist es sein Verhältnis zu Rubens. Im September 1628 kam der flämische Maler-Diplomat nach Madrid. Er blieb neun Monate der speziellen Obhut des Velazquez anvertraut. Die beiden wurden nahe Freunde, sie arbeiteten in einem gemeinschaftlichen Atelier, sie machten Ausflüge in das Land, aber ihre künstlerische Individualität blieb streng gewahrt. Sie schieden nach so langem, glücklichen Beisammensein, ohne dass der schon fünzigjährige Rubens in des jungen Velazquez' Brust einen anderen Wunsch erweckt hätte, als auch nach Italien zu kommen, wo Rubens seine Lehr- und Wanderjahre verbracht hatte.

Es mag vielleicht noch unter den Augen des Rubens gewesen sein, dass Velazquez sein berühmtes Bild, Bacchus und die Trinker (T. 43), malte. Wir wissen nicht, ob Rubens ihn bei der Wahl des Stoffes beeinflusst hat; jedenfalls hat er auf die Behandlung nicht den mindesten Einfluss ausgeübt. Diese Selbständigkeit ehrt Velazquez mehr, als die zweifellos sehr tüchtige, aber einigermassen überschätzte Leistung. Viel technische Gelehrsamkeit, viel Gründlichkeit, viel Humor geben dem originellen Werke einen unbestreitbar hohen Wert. Trotzdem fällt es unter den Begriff barock im unangenehmen Sinne des Wortes. Velazquez ist hier mehr Interpret des Geschmackes seiner Zeit, als der Vertreter seiner eigensten Ideen. Immerhin schliesst dieses schon von Philipp IV. hochgeschätzte Gemälde die Jugendperiode in jeder Hinsicht würdig ab. Es scheint, dass der ideale und materielle Erfolg der Trinker dem Künstler die Möglichkeit verschafft hat, nach Italien zu gehen. Im Juli 1629 erhielt er 100 Dukaten für das Bild und am 10. August bestieg er in Barcelona das Schiff, das ihn nach Italien führen sollte.

Sein erstes Ziel war Venedig, wo er die Kreuzigung und das Abendmahl des Tintoretto kopierte. Von da begab er sich mit kurzen Unterbrechungen nach Rom, wo er ebenfalls eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete. Er wohnte in der Villa Medici und noch heute zeugt eine bewundernswürdige Skizze des Mediceergartens (T. 42) von der Freude, die er als Maler und Mensch dort empfunden hat. Wenn auch andere Jugendarbeiten schon seine Eigenart klar erkennen lassen, so ist es doch diese ganz kleine Landschaft, die seine eigentliche Schlagfertigkeit als Maler zum erstenmale in meisterhafter Weise bekundet. Der Prado bewahrt ausser ihr noch die nicht minder bedeutende Ansicht der Villa Medici mit den Cypressen und jenes grosse Figurenbild, das nach den Trinkern seine berühmteste mythologische Scene ist: Apollo meldet Vulkan den Ehebruch der Venus (T. 44). Der Apollo ist ebenfalls in Rom entstanden. Eine Beschreibung ist nicht nötig; das Bild gehört zu den berühmtesten Arbeiten der alten Kunst. Mit Recht. Die scharfe und vielseitige Charakteristik der heikeln Scene ist unübertrefflich. Einige Derbheit der Auffassung ist nicht zu leugnen, aber sie liegt in dem Thema selbst begründet. Velazquez ist konsequent bei dem Kern der Sage geblieben. Der ehrliche Schmied lässt seine schöne, elegante Frau ohne Aufsicht. Wenn er dann das Weh der naiven Ehemänner tragen muss, so erscheint er als alles andere eher denn als Held oder Gott. In solchem unbarmherzigen Sinn hat ihn Velazquez aufgefasst. Der Geist der Schelmenromane, der Widerspruch des Cervantes gegen den fahlen Pomp der Ritterromane, er liegt auch in dieser köstlichen Sittenkomödie. Wenn wir die Schmiede Vulkans endlich vom rein malerischen Standpunkt aus betrachten, so geben der Glanz der Fleischbehandlung, die Mannigfaltigkeit der Lichtführung, die reiche Belebung der Köpfe, die leichte und sichere Zeichnung ebensoviele Ansprüche auf höchsten Ruhm. Der Fortschritt ist eklatant, ohne dass er gerade genau angegeben werden könnte. Nur im allgemeinen lehrt der Vergleich mit den Trinkern, dass mehr Geschmeidigkeit in die Modellierung und überhaupt mehr Luft in das neue Bild gekommen sind; hierin liegt aber das entscheidende Moment.

Die Schmiede trägt umfangreiche Korrekturen aus des Meisters späterer Zeit. Es scheint, dass er selbst nicht so ganz zufrieden mit seinem Werke war, wie eine zu nachsichtige Nachwelt. Allerdings hat er nur den malerischen Vortrag geändert. In der That leidet aber diese sonst so meisterliche Leistung an einem anderen Fehler, gegen den wir heute besonders empfindlich sind. So überraschend lebensvoll, individuell und fein nuanciert, so durchaus wahr die Köpfe auch erscheinen, so konventionell und posiert sind die Körper. Man hat ganz richtig bemerkt, dass Velazquez den gelehrten Italienern, die sich auf ihr anatomisches Wissen so viel zu gut thaten, zeigen wollte, dass auch er das Nackte beherrsche. Was nun die Behandlung des Fleisches und der Haut anlangt, so hat er ihnen offenbar mühelos den Rang abgelaufen; aber in der Stellung der Figuren kam er nicht über das Gespannte und allzu Ausdrucksvolle hinaus. Etwas von der Theatralik des Barock und von mehr oder weniger unbewusster Beeinflussung durch die Antike bleibt als störender Rest. Viel unangenehmer fällt dieser Missstand an dem gleichfalls in Rom, unter Benützung derselben Modelle, gemalten blutigen Rock Josephs auf, der jetzt in recht ruinösem Zustand im Escorial aufbewahrt wird. Die Vorzüge kehren zwar hier alle wieder, und vielleicht noch gesteigert; Einzelheiten wie der kleine Hund sind sogar ganz entzückend, aber die Absichtlichkeit der Haltung macht sich fast aufdringlich geltend.

Pacheco erzählt uns, dass Velazquez in Rom ein Selbstporträt gemalt habe. Nun hat Otto Mündlers scharfer Blick in der Capitolinischen Galerie ein traditionsloses Bildnis gefunden, das sich als ein Selbstporträt des Velazquez erwiesen hat (T. 1). Man hat lange Zeit geglaubt, das von Pacheco erwähnte Werk in ihm sehen zu dürfen, neuerdings sind jedoch gut begründete Zweifel daran laut geworden; aber es bleibt immerhin die Thatsache, dass Velazquez sich in dem wunderbar leicht und duftig gemalten Bildnis selbst dargestellt hat, wenn auch vielleicht sechs Jahre nach seiner Abreise aus Rom. Scharf beobachtender Ernst und humane Güte sprechen aus dem höchst sympathischen Antlitz, ein Künstlergeist, wie ihn sich die Romantiker gedacht haben, vornehm und gut.

Auf der Heimreise nach Spanien musste Velazquez auf Befehl des Königs in Neapel das Porträt der Infantin Maria malen, der Schwester Philipps IV. Es scheint, dass von den

verschiedenen der hier in Betracht kommenden Bildnisse dieser Fürstin die delikate Büste im Prado das Original ist. In der Berliner Galerie befindet sich eine harte und ganz unerfreuliche Wiederholung in ganzer Figur. Sie ist offenbar von fremder Hand.

Im Anfang des Jahres 1631 war Velazquez wieder in Spanien, und nahm seine Thätigkeit als Hofmaler, vermutlich mit dem jetzt in der Londoner National-Galerie befindlichen Porträt Philipps in kostbarer Hoftracht, wieder auf, einem wenig sympathischen, kühlen Werke. Bald darauf wird auch das eindrucksvolle Bildnis des Oberjägers Mateos in Dresden entstanden sein (T. 17). Selten hat Velazquez so viel unergründliche Stimmung in ein Werk gelegt, wie in dieses. Der finstere Blick des Mannes ist unvergesslich und man fühlt sich fast versucht, dem Roman dieses Lebens nachzugehen. Es scheint, dass sich im Leben des Künstlers damals schwere Ereignisse abspielten; denn ein religiöses Bild, das ungefähr gleichzeitig ist, trägt die Spuren derselben tiefen Melancholie. Der Christus an der Säule in der Londoner National-Galerie (T. 38) ist eine der ergreifendsten Schöpfungen jener Zeit, die doch das Pathetische so sehr verstanden hat. Hier hat sich Velazquez über den Modegeschmack erhoben, so sehr er ihm auch entgegengekommen ist. Mit beiden Händen an den Marterpfahl gebunden, wendet sich der am Boden halb liegende, halb sitzende Christus zu einem kleinen, betenden Knaben, dem ein Engel die edle Duldergestalt zeigt. Das klingt schon ein wenig an preciöse Raffiniertheit an, aber wie glücklich hat Velazquez diese gefährlichste aller Klippen zu vermeiden gewusst. Eine kräftige Rührung erweckt das Bild in uns, es ist als ob wir einen grossen Mann weinen sähen. Ein Crucifixus des Prado (T. 39) mag einige Jahre später entstanden sein. Von den unzähligen Darstellungen des Sujets wird diese wohl die vornehmste und edelste sein, deren Wirkung sich auch laue Christen nicht entziehen können. Worin das Geheimnis liegt, hat noch keine der zahlreichen, oft bis zur Ueberschwänglichkeit begeisterten Beschreibungen ergründet. Vielleicht ergreift uns der Kontrast zwischen der ruhigen und beinahe eleganten Persönlichkeit Christi und dem grässlichen Tod, den er erduldet.

Auf diese Werke von schimmernder Pracht des hellen Tones folgte eine Reihe der glücklichsten koloristischen Erfindung. Um das Jahr 1639 malte Velazquez das Porträt des Grafen Benavente in blinkender, reich mit Gold ausgelegter Rüstung im Prado (T. 19). Vor allem aber ist hier die berühmte Uebergabe von Breda zu nennen, die sogenannten Lanzen (T. 45/46), zu deren Lobe nichts Neues mehr gesagt werden kann. Die Reinheit der Farbe ist ebenso bewundernswert wie ihre Festigkeit, die Tiefe ebensosehr wie die Klarheit, der malerische Geschmack nicht minder als die Wahrheit. Kühnheit und Zartheit, rücksichtslose Energie und feinste Empfindung vereinigen sich zu einem unvergesslichen Schauspiel. Kunstwerke höchsten Ranges wollen nicht auf ihre Technik untersucht sein. Sie sind Offenbarungen des immateriellen Geistes, und obschon es heute verpönt ist, auf den menschlichen Inhalt eines Gemäldes einzugehen, so macht er bei solchen Arbeiten, die ihren Meister unabhängig vom Metier zeigen, ihren Hauptwert aus. Darum hat man auch mit Recht an den Lanzen die humane Empfindung, ihren Gehalt an ritterlicher Gesinnung stets ganz besonders hervorgehoben. In der That besitzen die chevaleresken Spanier kein würdigeres Denkmal ihrer schönsten Eigenschaft. Spinola hatte vom König den Befehl, die Festung Breda einzunehmen, und es gelang diesem tapferen Heerführer, seinen ebenso tapferen Gegner Justin von Nassau nach langen Monaten zur Uebergabe zu zwingen, jedoch musste er ihm die ehrenvollsten Bedingungen zugestehen. Spinola hatte gesiegt, aber Justin war nicht besiegt. Velazquez stellt den Moment dar, wo der Spanier die Schlüssel der Stadt in Empfang nimmt. Spinola ist vom Pferde gesprungen, dem Gegner, den er so hoch achtet, entgegengeeilt, und mit der liebenswürdigsten Miene, als ob er ihn zu Besuch empfinge, bewillkommnet er ihn. Es liegt keine erheuchelte und darum doppelt hochmütige Herablassung in dem Benehmen des Spaniers. Es erscheint vielmehr so aufrichtig und so herzlich, dass auch Justin von Nassau alles Peinliche der Scene nicht mehr empfinden darf. Niemals ist die Begegnung zweier Gegner herzlicher dargestellt worden. Das Gefolge der beiden Kriegsherren wohnt dem Vorgange bei, ohne Hass, leider auch ohne Teilnahme. Hierin liegt für uns ein Fehler, sogar ein recht empfindlicher Fehler. Das ganze Bild ist in jeder Beziehung ein Triumph der ehrlichsten Wahrheitsliebe, aber es erhält einen falschen unwahren Ton dadurch, dass die Statisten ihre Rolle so schlecht spielen und

sich mehr um die Beschauer kümmern, als um den denkwürdigen Vorgang, der uns nach so viel Jahren noch lebhaft interessiert und sie, die ehrgeizigen, mitbeteiligten Soldaten erst recht hätte interessieren müssen. Justi meint, dass es Sache eines gewöhnlichen Beobachters gewesen wäre, die Blicke aller Umstehenden auf die beiden Feldherren konvergieren zu lassen. Er mag Recht mit dieser Ansicht haben, aber es gab noch mancherlei andere Möglichkeiten, die Erzählung wahr und zugleich belebt zu gestalten. Es ist jedenfalls die Eigenschaft des Barockkünstlers, dass er bei der Erzählung den wichtigsten Moment herausgreift und doch dabei eine grosse Anzahl der Teilnehmer den Blick aufs Publikum richten lässt. Die porträtmässige Pose wirkt selbst hier altertümlich und sogar erkältend, wo doch so viel Feuer des Geistes und so viel Wärme des Herzens mehr als das Nötige und vor allem mehr als das sonst Gewohnte gethan haben, um den schönsten Vorgang auf die würdigste Weise zu schildern.

Die Lanzen bezeichnen trotz des schliesslich doch ganz nebensächlichen Mangels in der Komposition einen Höhepunkt in der Kunst des Velazquez. Mit ihnen gleichzeitig, teils etwas früher, teils etwas später, entstanden jene prachtvollen Jäger- und Reiterbildnisse, die man allein im Prado kennen lernen kann. Sie sind zwischen 1635 und 1644 gemalt worden. Eines davon zeigt den Grafen Olivarez als kommandierenden General, obwohl er niemals vor dem Feind gestanden hat. Für derartige Repräsentationsbilder liebte es Velazquez, eine weite überhöhte Landschaft zu wählen; in der That giebt es seinen Figuren etwas Heroisches und überaus Würdevolles, dass sie so einsam in der grossartigen, reichen Natur stehen, die ihnen zu gehorchen scheint. Das Reiterbildnis im Prado (T. 10), von dem die Galerie Schleissheim eine vielleicht eigenhändige kleine, gute Wiederholung besitzt (T. 11), ist ein schönes Zeichen der treuen Dankbarkeit des Künstlers gegen seinen Gönner. Man begegnet hier dem Gegensatz, der sich durch das ganze Werk des Velazquez zieht: eine seltsame Verbindung von freier Dichtung und schärfster Wahrheitsliebe. Es war eigentlich eine Phrase, dass er den Grafen, der kein Soldat war, als Feldherrn zeigt, und eine boshafte Kritik könnte Velazquez als allzu glatten Hofmann bezeichnen, aber man vergleiche mit diesem Gemälde das hoheitsvolle Reiterbildnis Philipps IV. und man wird sehen, dass Velazquez in dem prunkvollen Olivarez durchaus nicht das verkörpert hat, was des Künstlers Begriffen von Hoheit und Herrschermacht entsprach. Er hat seinem allmächtigen Gönner doch nicht geschmeichelt, obwohl er allen Zauber seiner Palette hat walten lassen, um ihn recht imposant darzustellen. Mir erschien das Bildnis des Grafen fast parvenuhaft gegen das des Königs, das ihm gegenüber hängt. Velazquez hat in die beiden Bilder eine feine Nuance gebracht, die das eine als übermässig bewegt, das andere als majestätisch erscheinen lässt. Dass es ihm Ernst war mit dieser Auffassung, beweist auch die kleine prächtige Skizze für ein in Erz auszuführendes Reitermonument des Königs im Palazzo Pitti (T. 5).

Philipp IV. als Reiter giebt uns vielleicht den besten Aufschluss über den Idealismus des Velazquez. Der König besass ja viele gute Eigenschaften, aber keine königlichen. Einem so scharfen Beobachter wie Velazquez konnte das nicht entgehen. Philipp war auch kein Vermehrer des Reiches; unter ihm begann bereits die Abbröckelung wichtiger Provinzen. Von alledem hat Velazquez gar nichts gezeigt. Er hat einen Imperator aus dem schwachen, viel missbrauchten Sklaven des Olivarez gemacht. Das ist wohl kaum als höfische Liebedienerei zu betrachten; vielmehr hatte Velazquez, der selbst von altem Adel war, noch genug feudalen Sinn in sich, um in der Person des Königs den Begriff der Majestät, des gottgesandten Herrschers zu erblicken. In dieser Auffassung ist das Reiterbildnis Philipps IV. durchaus wahrheitsliebend, wie es offenbar auch in der Wiedergabe der Züge ähnlich ist. Velazquez hat eben als spanischer Aristokrat des siebzehnten Jahrhunderts in seinem Herrscher etwas Anderes gesehen, als wir heutzutage sehen würden; wir dürfen glauben, dass er doch seiner strengen Wahrheitsliebe treu war, als er das kraftvolle Bildnis schuf.

Weitaus das schönste der Reiterbildnisse ist das des etwa sechsjährigen Prinzen Don Carlos (T. 20), das um 1636 gemalt sein muss. Das Glück der Jugend ist niemals in freudigeren Tönen besungen worden als hier. Eine hinreissende Frische geht durch das ganze, in den hellsten, glänzendsten Farben gehaltene Bild. Was nur der Künstler an Grazie und Reiz

aufbieten konnte, hat er mit Freuden hier gegeben. Als er den Abgott der königlichen Eltern, den Liebling und die Hoffnung ganz Spaniens malte, da hat er sich offenbar nicht als besoldeter Diener seines Herrn gefühlt, sondern auch einem persönlichen Wunsche seines eigenen Herzens nachgegeben. Die lichte Reinheit der Farbe, die feurige Leichtigkeit der Zeichnung sprechen deutlich aus, wie wohl sich Velazquez fühlte, dem hübschen, klugen Prinzen, der als kleiner Knabe schon so gut reiten konnte, das prächtige Denkmal setzen zu dürfen. Alles hat sich in Grazie aufgelöst und selbst der für uns kuriose Einfall, dem Kinde den Kommandostab in die Hand zu geben, wirkt köstlich. Das Reiterbild des Vaters ist grossartiger und ist vielleicht noch besser gemalt; der unwiderstehliche Reiz der Jugend trägt doch den Sieg davon.

Ein anderes Mal wurde der Prinz von Velazquez als Jäger dargestellt (T. 21). Er steht unter dem Baume in der überhöhten Landschaft, auf sein kleines Gewehr gestützt. Ein schwerer Hund liegt neben ihm, den Leib und Kopf fest an die kühle Erde pressend.*) Das Bild stammt von 1635 und ist gleichzeitig mit zwei anderen Jägerstücken, von denen das eine den Vater (T. 4) und das andere den Onkel des Prinzen, den Infanten Ferdinand (T. 7) darstellt, entstanden. Sie waren als Dekorationsstücke für die Torre de la Parada bestimmt, ein Jagdschloss der spanischen Könige; aber wenn Velazquez Dekorationen malte, so kam immer eine Schöpfung heraus, die alle Verve des schmückenden Kunstwerks mit der Gewissenhaftigkeit des in seinem Fache sehr gelehrten Beobachters verband. Diese drei Porträts sind vollkommene Meisterwerke und die noch existierenden — nicht eigenhändigen — Wiederholungen zeugen davon, dass sie von Anbeginn in ihrem Werte richtig erfasst wurden. Die drei Jäger stehen in derselben Landschaft unter dem hohen Baume, der von der späten Renaissance und dem Barock so gerne als kräftig wirkende Coulisse auf den Repräsentationsbildern verwertet wurde. Die Landschaften sind wohl Ansichten aus der Gegend des Pardo, des Jagdschlosses der spanischen Könige, und man kann an schönen Abenden in der Umgegend von Madrid noch heute die wunderbare blaue Stimmung beobachten, die Velazquez hier und so oft als Grundlage seiner Werke gewählt hat. Wir stehen also vor sehr getreu nach der Natur gearbeiteten Landschaften. Aber trotz ihrer Helligkeit können sie unmöglich als pleinairistisch im heutigen Sinne des Wortes gelten. Velazquez hat es stets vermieden, die Personen in das scharfe Licht der freien Natur zu stellen. Die ganze Scenerie ist bei allem Anschluss an die Wirklichkeit doch so angeordnet, dass ein möglichst kräftiger Effekt entstehe und man ist so weit gegangen, das Arrangement als dramatisch zu bezeichnen. In dieser ganzen Epoche, die seinen sogenannten zweiten Stil heranwachsen und ausreifen sah, hat Velazquez den Gegensatz zu seinem Jugendstil ausgebildet. Er hat die grelle Beleuchtung und die tiefen Schatten aufgegeben, hat die unnatürliche Rundung der Plastik durch eine breite und dabei viel lebensvollere Behandlung ersetzt, er hat einen hellen, grauen Ton gewählt im Gegensatze zu dem schweren braunen seiner Sevillaner Manier. In dem zweiten Stil löste er das eine Hauptproblem der Barockkunst, die getreue Naturwiedergabe, indem er sich von dem falschen Wege entfernte, auf dem seine Vorgänger und die meisten seiner Zeitgenossen dem Ziele zugingen. Als er die missverstandene Plastik aufgab und danach strebte, die Körper in wirklich malerisch gesehene, von freier Luft erfüllte Räume zu setzen, hat sich die Naturwahrheit von selbst ergeben. Velazquez ist also gerade in der Hinsicht, in der er sich am meisten von den Malern seiner Zeit entfernt, durchaus abhängig von den Tendenzen, die die erste Hälfte des Jahrhunderts erfüllt haben. Neu sind nur die Mittel, die er eingeführt hat, aber um sie zu finden, musste man so scharf beobachten, so fein empfinden und so unabhängig sein, wie er es gewesen ist.

Im Prado befindet sich ein sehr interessantes Porträt, das des Bildhauers Montañes (T. 18). Er arbeitet gerade an der Büste Philipps IV., die er als Modell für den Erzgiesser Tacca 1636 im königlichen Auftrage anzufertigen hatte. Montañes brachte damals ein halbes Jahr in Madrid zu und trotz einiger Bedenken, die sein Alter auf dem Bildnis des Velazquez erweckt,

*) Ein zweites Bildnis des Prinzen als Jäger (T. 22) kann sich an malerischem Reichtum und überzeugender Wirkung des Lebens mit dem oben beschriebenen nicht messen und es haben sich darum viele und berechtigte Zweifel an seiner Echtheit erhoben.

wird er wohl 1636 dem Maler gesessen sein. Sein Bildnis mutet uns an, als habe Velazquez hier mit der Bildhauerei in Sachlichkeit und Gegenständlichkeit der Modellierung rivalisieren wollen. Der ausserordentlich plastische Kopf ist vielfach bewundert worden, aber wie mir scheint, nicht ganz mit Recht. Der Glanz und die Feinheit des Kolorits sind einer mehr äusserlichen, fast spiessbürgerlichen Solidität geopfert, nach der Velazquez nicht streben brauchte und die ihm auch so ganz fremd war. Man hat viel bemerkt, dass die Hände nur skizziert sind, aber auch der Kopf entbehrt der letzten Vollendung. Es schien mir in Madrid immer, als ob Velazquez nicht ganz zufrieden gewesen sei mit dem Versuch, seinen ersten outriert plastischen Stil mit dem zweiten rein malerischen zu verbinden. Wir werden sehen, dass er ganz am Ende seiner Laufbahn noch einmal das gefährliche Experiment versucht hat, dass er es aber dann in einer ewig bewundernswerten Weise gelöst hat, nämlich bei dem letzten Porträt Philipps IV., das wir von seiner Hand besitzen.

In die Zeit der Lanzen gehört endlich auch das verlorene Original des Kardinals Borgia. Die von uns reproduzierte Wiederholung im Städelschen Institut (T. 13) stammt zwar von fremder Hand, zeigt aber immer noch, wie rücksichtslos der physiognomische Scharfblick des Velazquez gewesen ist. Stahlharter Fanatismus ist wohl niemals unumwundener zum Ausdruck gebracht als in diesem Porträt des spanischen Kirchenfürsten. Wahrhaft wohlthuend berührt dagegen das wundervolle Dresdener Brustbild eines Ritters vom San Jago-Orden (T. 15). Wie man vom Selbstporträt in der kapitolinischen Sammlung gesagt hat, es sei als leisester Duft auf die Leinwand hingehaucht, so ist auch dieser schönste Dredener Velazquez mehr mit dem Gedanken als mit dem Pinsel gemalt. Ihm gegenüber erscheint das in derselben Sammlung befindliche Brustbild des Grafen Olivarez (T. 9) als fremde Arbeit und ebenso wohl auch das diesem entsprechende Porträt des Grafen in ganzer Figur, das sich in der Petersburger Galerie befindet (T. 8).

Man spricht bei Velazquez gerne von einem ersten, zweiten und dritten Stil, obwohl es noch niemand geglückt ist, den Unterschied zwischen den einzelnen zwingend anzugeben. Auch in unserer Besprechung ist der Bequemlichkeit halber an dieser Einteilung festgehalten worden, wenn schon der Verfasser sich bewusst ist, dass Velazquez nur einen einzigen Stil gehabt hat, dessen Ausdrucksformen und Hilfsmittel sich allerdings geändert haben. Die zweite Periode schliesst ab mit den Lanzen und den ihr gleichzeitigen Werken. In die dritte gehören jene lieblichsten und zugleich grossartigsten Schöpfungen des Meisters, die seinen Ruf bei den Malern und Kunstfreunden unseres Jahrhunderts begründet und erhalten haben. Künstlerisches Genie ist ein Feuer, das immer höher und reiner flammt, ein Feuer, das immer mehr der schweren Schlacken verzehrt. Noch jeder wirklich grosse Künstler, der sich ausleben durfte, hat am Ende seiner Laufbahn Leichteres und doch Stärkeres geschaffen, als in den jugendlichen Jahren ungezügelter Kraft oder in den reifen, aber ruhigeren der vollen Mannesreife. In den letzten Arbeiten hat Velazquez erst die Summe seiner Erfahrungen gezogen und die Ziele scharf erreicht, denen er Zeit seines Lebens nachgegangen war.

Der Stil des Velazquez beruht auf dem ungemein sichern Erfassen des Totaleindrucks. Aber man ist nicht umsonst ein so gottbegnadeter Maler. Er mochte noch so sehr nach dem Ganzen streben: die neckischen Lichtspiele, die losen Bewegungen der Falten, die zarten Nuancen des Tones reizten ihn doch. Das Zeichen seines sogenannten dritten Stils ist die Vereinigung beider Interessen. Er giebt die gewaltige Totalaufnahme und verfolgt die reizendsten Details, ohne dass man sich des Wunders bewusst wird. Wie ein Göttergeschenk fiel ihm dabei jenes Höchste der Malerei zu, nach dem er so lange und bis dahin genau genommen vergeblich gestrebt hatte: die luftige Belebung des Raumes. Diese ist das eigentliche künstlerische Kennzeichen seines dritten Stils. Man hat nicht mit Unrecht bemerkt, das Velazquez kein Kolorist im eigentlichen Sinne des Wortes gewesen ist, obwohl das Spiel und der Glanz seiner Farben uns so sehr entzücken. Er hat viel mit Deckfarben gearbeitet, die nicht in die Formengestaltung einbezogen sind. Seine Farbenanschauung hat nie das Kolorit als das Wesentliche am Gemälde betrachtet. Für Velazquez war die Farbe ein schmückender Überzug eines von ihr unabhängigen Körpers. Ihre Schönheit mag vielleicht gerade daher kommen. In seinen letzten Jahren hat Velazquez sich in dieser Hinsicht viel geändert. Die feste, grosse Flächen

deckende Farbe der Lanzen gab er auf zu gunsten einer scheinbar mehr unterbrochenen Vortragsweise. Er brachte dafür mehr Licht und mehr Luft in seine Bilder und gerade zu der Zeit, wo er der üppigen Pracht des Kolorits für immer entsagt, erreicht er die letzten Ziele der Malerei und zugleich einen Geschmack der Farbenzusammenstellung, der all seine früheren Erfolge in den Schatten stellt. Die Wege der grossen Künstler sind wunderbar.

Die erste und am meisten bekannte Frucht des neuen Stils sollte Velazquez nach langer Unthätigkeit in Italien ernten. Er war nicht nur Hofmaler, sondern Palastbeamter und hatte leider Gottes dienstliche Verpflichtungen, die ihn viel Mühe und noch mehr Zeit kosteten. Er hatte die Instandhaltung und Ausschmückung des Königspalastes zu überwachen. Als nun der Alcazar vergrössert wurde und die Beschaffung neuer Kunstwerke nötig ward, da erbot sich Velazquez zu einer Reise nach Italien, um Bilder und Statuen zu erwerben, Abgüsse nach nicht käuflichen Antiken anfertigen zu lassen und Maler zur Dekoration der königlichen Gemächer anzuwerben. Im Januar 1649 ging er in Malaga unter Segel, um sich nach Genua zu begeben und Italien nach fast zwanzigjähriger Abwesenheit wieder zu begrüssen. Abgesehen von kurzem Aufenthalt in Mailand und Padua galt auch dieses Mal sein erster Besuch Venedig, der prächtigen Königin des Meeres. In Venedig blühte damals ein schwunghafter Kunsthandel, aber einen guten Tizian oder Veronese bekam man auch dort nur mit vieler Geduld und unter Mithilfe des Zufalls. Velazquez machte keine reichliche, wenn auch keine schlechte Ausbeute. Er musste darauf nach Neapel eilen, um Antiken zu kaufen und abformen zu lassen. Dann aber begab er sich nach Rom, wo eines jener Jubiläen gefeiert wurde, die einen grossen Teil der katholischen Christenheit nach der ewigen Stadt zu ziehen pflegten. Als guter Katholik wird er wohl an den grossartigen religiösen Festlichkeiten teil genommen haben, doch wissen wir auch, dass er den Verkehr mit den grossen Künstlern, wie Salvator Rosa und Nicolaus Poussin eifrig gepflogen hat.

Dazu kam, dass es ihn reizte, das Bildnis des Papstes zu malen. Obwohl der alte kluge Herr die Künstler kannte und darum nicht viel mit ihnen zu thun haben wollte, so gewährte er doch Velazquez einige Sitzungen. So entstand 1650 das weltberühmte Porträt Innocenz' X. (T. 12), das heute noch in Rom die Zierde des Palastes Doria bildet, und von vielen als das schönste Gemälde der ewigen Stadt gepriesen wird. Dieses Lob ist nicht ausschweifend. Wer auch immer in dem kleinen Gemache vor dieser unbegreiflich lebenswahren Schöpfung gestanden ist, hat den Eindruck freiester Kunst erhalten. Ein ununterbrochener Erfolg hat das Bildnis durch die Jahrhunderte begleitet und mit Recht. Die Göttlichkeit der Kunst, das Gottähnliche in ihrem Schaffen, das aus dem Nichts das leibhaftige Leben hervorbringt, empfindet man kaum anderswo so sehr wie hier. Man muss zu den letzten Werken Rembrandts gehen, um etwas Aehnliches zu erfahren. Aber objektiv, wie dieses Porträt ist, überrascht es doch noch mehr durch die Subjektivität des Künstlers, die sich hier ausgesprochen hat. Die unglaubliche Leichtigkeit war nicht das Werk der Inspiration; das Papstporträt ist nicht auf einen Strich entstanden. Zahlreiche Retouchen erzählen von den immer wieder erneuten Versuchen des Malers, sein schwieriges Thema glatt zu bewältigen. Bewundernswert scheint mir vor allem die Ehrlichkeit, mit der er an dem Porträt korrigierte und sich doch nicht entschliessen konnte, sich die Aufgabe zu erleichtern. Fast alles an dem Bild ist rot: Die Kappe, der Teint des alten Herrn, sein Gewand, der bequeme Armstuhl und sogar der Vorhang, der als Hintergrund dient, sie sind mehr oder weniger ausgesprochen rot und doch hat Velazquez Alles nicht nur zu vereinigen, sondern auch so wechselvoll zu nuancieren gewusst, dass der Eindruck reicher Farbigkeit entsteht. Das ist nun zwar viel, aber doch nicht das Beste. Velazquez verhüllt nie den Charakter des Gemäldes. Er nimmt auf das Bildmässige die denkbar grösste Rücksicht. Die Brutalitäten der Wirklichkeitsmalerei, die zu seiner Zeit blühte, hat er mit Absicht und mit Glück vermieden. Ehrlicher, liebenswürdiger, stolzer als er, hat kein Künstler mehr betont, dass seine Gebilde nur der Schein des Lebens sind. Drei Jahre vorher war in Delft ein Gemälde fertig geworden, das heute noch zu den grossartigsten Schöpfungen der Malerei gerechnet wird und vor dem man leider dieselben Worte hören kann, wie vor Innocenz X. Fast scheue ich mich, es zu nennen, so grob ist der Vergleich: Ich meine den Stier des Paulus Potter im Haag. Hier wie dort wird die

erschreckende Lebenstreue in den höchsten Tönen gerühmt, und doch welcher Unterschied auch in dieser Beziehung; vor allem welche Bescheidenheit bei Velazquez. Mehr noch als die Wahrheitsliebe überrascht die Noblesse, mit der er seiner erstaunlichen Leistung allen Beigeschmack des Prahlerischen nimmt, und das feinste Verständnis, mit dem er uns ausdrücklich auf die Grenzen der Kunst hinweist. Die Lebensfähigkeit seines Porträts besteht recht eigentlich in dem deutlichen Hinweis darauf, dass die Konkurrenz mit der selbständigen irdischen Wirklichkeit nicht angestrebt ist. Auch Velazquez war ein Dichter, so viel auch Feinde und Neider von seiner Armut an Phantasie sprachen.

Es giebt viele Nachahmungen dieses Meisterwerkes; die Wissenschaft verhält sich ablehnend gegen die allermeisten. Aber das Brustbild des Papstes in der Ermitage wird von den zuverlässigsten Kennern für echt gehalten. Nur meint Justi, dass es nach dem Bildnis im Palazzo Doria, allerdings von Velazquez selbst gemalt sei, während Beruete eine vorbereitende Skizze darin sieht. Vorausgesetzt, dass dieses Brustbild wirklich echt ist, worüber ich bei der schlechten Beleuchtung der Petersburger Galerie nicht zu rechter Klarheit gelangte, so kann es trotz der von Justi angegebenen Gründe nur eine jener Skizzen sein, die von Malern weniger mit künstlerischen Absichten, als aus einem beinahe wissenschaftlichen Bedürfnis mitunter gemacht werden, bevor sie an die eigentliche Arbeit gehen. Das Brustbild ist bedenklich kühl in der Wirkung. Aus der gleichen Zeit stammt endlich das Porträt seines Sklaven Juan de Pareja beim Count of Radnor, das wenn möglich in der Charakteristik noch weiter geht als das Papstbildnis. Dieser Sklave von maurischer Abkunft war nicht vergeblich im Dienste eines grossen Malers; eines Tages überraschte er, nach der Sage, seinen Herrn durch ein von ihm selbst angefertigtes Gemälde, das ihm die Freiheit eintrug. Der Prado besitzt noch eine grosse, gar nicht schlechte Berufung des heiligen Matthäus von seiner Hand. Noch manche römische Eminenz hat dem spanischen Hofmaler damals gesessen; von einigen wissen wir die Namen, von keinem hat sich das Porträt erhalten. Im Juni 1651 kam Velazquez wieder nach Barcelona, wie es scheint, ungern nach Madrid zurückkehrend. Er hatte noch Paris besuchen wollen, aber der König, dem die Abwesenheit schon ohnehin zu lange gedauert hatte, forderte gebieterisch die Rückkehr. Der Künstler gehorchte widerwillig und sah Italien nie mehr.

Neue Arbeiten, seltene Ehren, die man noch keinem Maler in Spanien, nicht einmal dem Antonio Moro erwiesen hatte, unerhörte Triumphe erwarteten ihn und ein früher Tod.

1652 wurde er Schlossmarschall. Das Amt war keine Sinecure, was aber Velazquez gewusst hatte, als er sich darum bewarb. Er hatte nun die Ausstattung und Instandhaltung der eigentlichen Königswohnung zu verwalten und ausserdem war er Reisemarschall, der bei den häufigen und immer sehr umständlichen Reisen der königlichen Familie nicht nur deren Quartier, sondern auch das des ganzen Gefolges zu besorgen hatte. Auch schiedsrichterliche Befugnisse kamen ihm zu; von nun ab war er ein geplagter Mann, der sich mit tausend Kleinigkeiten herumschlagen musste und für seinen wirklichen Lebensberuf nicht mehr die genügende Zeit besessen hat. Es wird uns gesagt, dass der König ihn für phlegmatisch gehalten hat und in der That erwies sich sein Charakter manchem schnellen Wunsche des Herrn gegenüber als recht ruhig. Aber es war vielleicht Überlegenheit des Urteils und das Bewusstsein seiner tadellosen korrekten Haltung, die ihn manchmal so ruhig erscheinen liessen. Man kann sich wenigstens einen Mann von solch rastlosem Fleiss und so feinen Nerven nicht leicht als phlegmatisch im gewöhnlichen Sinn des Wortes vorstellen.

In diese letzte Periode, die mit dem Papstporträt oder vielmehr mit dem seines Sklaven begonnen hatte, fallen nun seine glänzendsten Werke, diejenigen, an die man zuerst denkt, wenn sein Name genannt wird: die Kinderporträts. Das erste unter ihnen stammt aus dem Jahre 1651 und darf eigentlich nicht als Kinderbild gerechnet werden; denn es stellt die allerdings sehr jugendliche Maria Anna von Österreich dar (T. 25). Sie war die Braut des früh verstorbenen Don Baltasar Carlos gewesen, dessen liebenswürdiges Reiterbildnis wir oben besprochen haben. Späterhin wurde sie die Frau des alternden Königs Philipp. Das Wiener Hofmuseum bewahrt das erste Bildnis, das Velazquez von ihr gemacht hat. Im weiten Reifrock, der einer Kirchenglocke als Futteral dienen könnte, in abenteuerlichem Kopf-

putz, den kein Negervolk geschmackloser hergestellt haben würde, steht das arme Opfer der Politik und der widernatürlichsten Mode an einem Tische, auf den sie ihre Rechte legt; mit der Linken hält sie das offene Taschentuch von ebenso riesigem Umfang wie die Krinoline. Im Louvre hängt die dazugehörige Skizze. Der Prado besitzt ferner zwei nahezu identische Bildnisse derselben Königin, ebenfalls von Velazquez. Leider hat das gelangweilte und langweilige Antlitz ihn nicht zu scharfem Eingehen begeistert; aber welchen unsäglichen Reiz hat er auf die Figur ausgegossen. Was der verwöhnteste malerische Geschmack sich nur ersinnen kann, wird hier überboten. Die Harmonie der klaren, leichten Farben wirkt mehr als delikat. Die frische Ausführung hat manchen zu der Meinung veranlasst, als hätten wir es hier nur mit ungewöhnlich guten Skizzen zu thun; in der That sind diese Bildnisse durchaus fertige Arbeiten. Allerdings mag die beschränkte Zeit, die das Schlossmarschallamt dem Künstler liess, die Ursache gewesen sein, dass er noch conciser und prägnanter als früher auf das grosse Ganze hinarbeitete. So hat sich sein Genie auch der ungünstigsten Umstände als Förderungsmittel seiner eigentlichen Absichten zu bedienen gewusst. Ein anderer hätte dem Hofamte die Malerei mehr oder weniger geopfert, wie das Sebastino del Piombo gethan hat, oder er wäre ein virtuoser Schnellmaler geworden wie Van Dyck oder aber er hätte das Amt aufgegeben, wie schon so manches unruhige Künstlerblut die Freiheit den goldenen Ketten vorgezogen hat. Velazquez that nichts dergleichen. Er nahm das Amt und versah es mit einem Pflichtgefühl, das ihm den Tod brachte, aber er liess nur die Quantität seiner künstlerischen Produktion zu Schaden kommen; die Qualität hat gewonnen. Wahre Geistesgrössse kann auch durch den schwersten Druck nicht gebeugt werden.

Die Bildnisse der Königin sind, abgesehen von einigen unsicheren Jugendarbeiten, die einzigen Frauenporträts des Velazquez. Da Marianna noch ein halbes Kind war, so sagen sie uns wenig davon, wie Velazquez weibliche Charaktere aufgefasst haben würde. Wir müssen uns an die zum Teil recht langweilige Kopie des sogenannten Porträts seiner Frau in Berlin (T. 29) und an die Dame mit dem Fächer der Hertfordgalerie (T. 28) — die aber auch kein Original zu sein scheint — halten, wenn wir hierüber Aufschluss wollen. Nach ihnen zu schliessen, gehört es zum jammervollsten Verluste der ganzen Kunstgeschichte, dass uns diese und andere Frauenbildnisse, von denen wir aus alten Nachrichten wissen, nicht erhalten sind.

Die junge Königin schenkte ihrem Gatten bald genug einen Sohn, den zarten, sehr früh gestorbenen Infanten Don Philipp Prosper. Wie früher den Don Balthasar Carlos, hat auch ihn Velazquez als zweijährigen Knaben porträtiert (Wiener Hofmuseum. T. 23). Im weiten, mit Spielsachen behängten Kleidchen, steht das blasse Kind neben einem niedrigen Stuhl, auf dem ein reizendes Königshündchen ruht. Nicht ohne Melancholie steht man vor diesem Bildnis, das auf ein liebenswürdiges Rosa gestimmt, eine Quelle reinen menschlichen Entzückens wäre, wenn nicht der kränkliche Ausdruck des Prinzen den Kontrast mit der reizenden Umgebung so fühlbar machte. Aber malerisch gehört trotz einiger Nachdunkelung des Hintergrundes der Eindruck zum genussreichsten, was es überhaupt giebt. Bemerkenswert ist die starke Plastik; auch wenn man direkt vor das Bild tritt, sieht man an dem wundervoll gemalten Gewand jede Erhöhung und jede Senkung.

Als eine Art Pendant befindet sich im Wiener Hofmuseum das köstliche Bildnis von Prospers Schwester, der Infantin Margareta mit dem Blumenstrauss (T. 24). Velazquez hat sie oft gemalt; wir begegnen ihr in vielen Sammlungen, z. B. im Louvre. Auch das Städelsche Institut in Frankfurt besitzt eines dieser Porträts (T. 26), das eine Replik eines andern in Wien befindlichen Originals ist. Manche halten die Frankfurter Wiederholung für unbedeutend, aber echt; manche zweifeln. Ich glaube, dass diese Zweifel sehr berechtigt sind. Das weitaus schönste Einzelbildnis der Prinzessin besitzt der Prado (T. 27). Es ist der Stolz des Saales der Isabella, der doch an kostbaren Meisterwerken so reich ist. Die Infantin mag ungefähr vierzehn Jahre alt sein und ist schon als hohe Dame behandelt. Noch lebt in dem einst so lieben und bald darauf so hässlich gewordenen Antlitz die frühere Lieblichkeit. Alle Unförmlichkeit der Tracht und alle Langeweile der Etikette haben die ursprüngliche Anmut nicht zu vernichten vermocht. Wenn irgendwo, dann erweist sich hier der Charme von Velazquez' Kunst zugleich als eine Art höherer Gerechtigkeit. Als er alle Grazie seines Geschmackes und seiner Erfindungs-

gabe für dieses Bildnis aufwandte, machte er, soweit es an ihm gelegen war, alles wieder gut, was die dicke Madrider Hofluft an dem lieben Geschöpf gesündigt hatte.

Noch berühmter ist allerdings ein anderes Porträt der Infantin. Es bildet den Mittelpunkt der meist gefeierten Schöpfung des Künstlers, der Meninas (T. 47). Das Arrangement ist mit echt spanischer Spitzfindigkeit angeordnet, mit einer Spitzfindigkeit, die doch nur den Zweck hat, den Eindruck grösster Einfachheit und Natürlichkeit hervorzurufen. Velazquez war gerade im Begriffe, den König und die Königin zu malen. Sie erscheinen aber gar nicht auf dem eigentlichen Bilde, sondern nur in deutlichem Reflex auf einem Spiegel der Rückwand des Ateliers. Velazquez steht vor der Staffelei; neben ihm die Infantin mit ihrem Gefolge. Von dieser Gruppe hat das Bild den Namen (Meninas heisst Edelfräulein.) Im Hintergrunde stehen noch andere Personen. Das Bild ist leider bei einem Brande beschädigt worden; man bemerkt das jedoch nur an der etwas dunkler gewordenen Haltung des Tones.

Wie weit die einzelnen Personen von einander entfernt sind, kann gewissermassen mit dem Meterstab nachgemessen werden. In dieser Hinsicht sind die Meninas die vollkommenste optische Täuschung, die wahre Kunst je hervorgebracht hat. Das geht so weit, dass der Raum als Hauptsache behandelt ist. Das Zufällige in der Stellung der Personen ist so charakterisiert, dass sie sich zu bewegen und zu drehen scheinen; wenn sie aber von ihrem Orte wegtreten wollten, so müsste die Luft hineindringen und den von ihnen geräumten Raum wieder füllen. Konsequenter und mit mehr Glück ist Velazquez seinem System, einen Totaleindruck wiederzugeben, niemals mehr nachgegangen. Dem gegenüber erscheint das mit Recht so viel bewunderte Spiegelbild des Königspaares nur noch als eine interessante Beigabe. Wie ein Hauch schwebt das Bild in dem Spiegel, wie eine Trübung des Glases, und doch könnte man bis auf den Schritt nachmessen, wie weit die Majestäten von dem Spiegel entfernt sind. Velazquez hat das alles erreicht durch die Mischung verschiedener Beleuchtung: von vorne, von der Seite dringt das Licht herein und endlich erschliesst sich im Hintergrund eine strahlende Lichtquelle. Ein Diener hat den Ausgang nach der sonnenbeschienenen Treppe geöffnet und auf die Gefahr hin, als Phrasendrechsler zu erscheinen, muss man sagen, dass dieser Lichtglanz die Augen blendet.

Die Porträts haben auf den Meninas alle Vorzüge der sonstigen Arbeiten des Velazquez. Man darf vielleicht sogar sagen, dass er nirgends mehr eine grössere Stofflichkeit in der Wiedergabe aller Details entfaltet hat. Jedes Ding ist nach seiner eigenen Natur behandelt. Einzelheiten herauszugreifen, wäre unpassend und würde zu keinem Ende führen. Unnachahmlich ist die Kunst, mit der Velazquez die lieblichen Edelfräulein und die ekelhaften Zwerge auf einem Bilde darzustellen wagt und doch jeden Missklang vermeidet. Es büsst weder die Schönheit der Mädchen nur das Geringste ein, noch wird die Hässlichkeit der boshaften, widerwärtigen Kretins irgendwie verschleiert. Diese haben nicht einmal im Benehmen und in der Haltung etwas, das zu der edlen und gemütlichen Stimmung des Bildes passen könnte. Vor dem Zwerge liegt ein prächtig gemalter Hund, dem einen Tritt zu versetzen der boshafte Kobold selbst in dieser Umgebung sich nicht versagen kann. Dass es für die Kunst nichts Unschönes giebt, dass sie alles in ihr Bereich ziehen darf, dass sie durch ihre Mittel die Verworfenheit adeln und das Abstossende anziehend machen kann, hat Velazquez hier aufs glücklichste bewiesen.

Die persönliche Stellung des Velazquez an diesem steifen, langweiligen Hofe muss uns billig als ein Rätsel erscheinen. Soviel Gemütlichkeit im Verkehr zwischen der allerchristlichsten Majestät und dem Maler, wie sie sich in den Meninas ausspricht, sollte man nicht erwarten. Der unglückliche König muss traute Eigenschaften besessen haben, die er bei Personen, auf die er sich verlassen konnte, in gewinnender Weise geoffenbart hat. Velazquez aber war ein vollendeter Kavalier, den kein Gunstbeweis übermütig machte. Als Kavalier hat er sich auch dargestellt. Wenn man es nicht wüsste, würde man nicht glauben, dass dieser korrekte, stolzgekleidete ernste Mann ein Künstler von solchem Esprit gewesen ist. Wie bescheiden tritt er zurück und zur Seite, sich immer nur als den gehorsamen Diener seines allergnädigsten Herrn auffassend. Das schöne Verhältnis von Lehnsherrn und Vasallen hat anderweitig tiefere, aber niemals eine glänzendere Verherrlichung gefunden.

Trotz ihrer liebenswürdigen Grazie führen uns die Meninas hinüber zu den Porträts der Hofnarren. Die barbarische Sitte, zur Belustigung denkfauler intriguanter Höflinge und gelangweilter Herrscher, arme missgestaltete Zwerge und boshafte Idioten zu halten, hatte natürlich am spanischen Hof auch Eingang gefunden. Die Jammergestalten hatten sogar eine gewisse Stellung und wurden gut gehalten, damit sie bei guter Laune blieben. Wie Philipp seine Hunde von Velazquez malen liess, so verlangte er auch die Porträts der Narren, von denen er eine ganze Galerie zusammenbrachte. Manche sind verloren gegangen, noch immer aber besitzt der Prado eine stattliche Anzahl. Keine Schilderung, auch keine Photographie vermag einen Begriff von ihrem Werte zu geben.

Man möchte einerseits glauben, dass der Künstler, das Unwürdige der Aufgabe erkennend, sich doppelt bemüht habe, den Stoff seiner Widerlichkeit zu berauben. Aber es ist anderseits nicht anzunehmen, dass er als Spanier des siebzehnten Jahrhunderts derartige Gefühle gehegt habe. Immerhin bleibt die Thatsache, dass die Porträts dieser hässlichen Geschöpfe zu den hervorragendsten Schöpfungen der Malerei überhaupt gehören. Sie sind schwer chronologisch zu ordnen; die meisten aber gehören dem dritten Stile an und darum seien sie hier alle zugleich besprochen. Sie bereiten nicht alle das gleiche Entzücken; der Eindruck, den sie machen, wechselt zwischen Gleichgültigkeit, Widerwärtigkeit, zwischen Heiterkeit und reinem Behagen. Da ist Pablillos, genannt der Schauspieler (T. 30), der mit theatralischer Geberde auf völlig leerem Hintergrund steht; der Boden ist zwar durch die zwei Schattenstreifen als solcher gekennzeichnet, aber da er in die Rückwand überzugehen scheint, so erfolgt ein seltsames Überschlagen der Wirkung. Es berührt förmlich unheimlich, die possenhafte Gestalt so gleichsam aus dem Nichts hervorspringen zu sehen. Niedrige, grobe, ihres Frfolges nur zu sehr sichere Komik ist der Charakter des Bildes. Wirklich beängstigend ist der sogenannte Don Juan d' Austria (T. 31). In der reichen Hoftracht steht der freche, lauernde, wohl auch halbverhungerte Spassmacher vor uns, die Hand am Schwertgriff. An Kraft und Schönheit der Farbe, an Schärfe der Ausführung stellt sich Don Juan ebenbürtig neben das Bildnis des Grafen Benavente; aber recht warm wird einem nicht ums Herz. Wie ganz anders erfreuen die prächtigen Hofzwerge! Wenn wir annehmen, dass Velazquez ihnen gegenüber ein warmes menschliches Interesse gezeigt habe, so werden wir kaum fehlgehen; in der That erscheint er nach der Übergabe von Breda nirgendwo humaner als hier. Er hat die harmlosen Freuden und die Schmerzen der armen Geschöpfe mitgefühlt, und wenn sie auch in ihrer reichen Tracht sein Malerauge gefreut haben, so hat sicher seine bekannte Güte ein Wort mitgesprochen, als er jene Bildnisse schuf, die unser Auge ergötzen, während sie das Herz rühren. Das herrlichste unter den herrlichen ist »der Engländer« (T. 34). Neben einer riesigen Hündin steht der Kleine und wirkt doppelt klein durch den Kontrast. Er trägt ein reiches, goldverbrämtes Wams, die Hand hält einen kostbaren Federhut. Der Engländer scheint ein galliges Gemüt besessen zu haben, aber das macht uns nur Vergnügen. Das Bild muss beliebt gewesen sein; das Berliner Museum besitzt eine alte, aber einigermassen rohe Kopie von ihm.

Einen anderen Zwergen nannte man »Vetter des Königs« El Primo (T. 32). Es war ein unbehilfliches Wesen mit einem riesigen Kopf. Velazquez stellt ihn dar, wie er am Boden sitzt und in einem Folianten liest, der ein Drittel so gross ist wie der kleine Mann. El Primo ist schön ausstaffiert und trägt einen ungeheuren Schlapphut. Traurig blickt er auf den Beschauer, der diesen jammervollen Blick ebensowenig vergisst, wie das entzückende Blaugrau des Bildes.

Bei dem sogenannten Don Sebastian de Morra (T. 33) hat Velazquez ausnahmsweise die vollen Lokalfarben gewählt wie bei den Lanzen, mit denen das Porträt auch gleichzeitig sein mag, obwohl andere es in das letzte Jahrzehnt des Velazquez setzen. Der Zwerg sitzt am Boden, streckt uns die ungenierten Beine entgegen, so dass wir gerade die Fusssohlen sehen müssen. Das Vertierte des armen Kerls wird dadurch betrüblich gekennzeichnet. Aber welche satte Pracht der reichen Farbe! Hier sieht man wieder einmal auf das klarste, dass Velazquez nur für die Gesamtwirkung arbeitete. Jeder Teil des Bildes für sich genommen ist unschön und sagt uns gar nichts; aber im Zusammenhang ergeben diese wüsten Teile eine der glänzendsten Thaten des Künstlers.

Auch erklärte Narren und Idioten wollte der König porträtiert haben und so figurieren unter den Hofzwergen und Spassmachern zwei erbarmungswürdige Kretins: ein blöder Wasserkopf, dem das ungeheure Haupt als schwere Last auf den willenlosen Schultern wackelt und ein kindisch grinselnder Simpel, der am Boden zwischen Weingeschirren kauert. Auch hier lässt der schimmernde Schmelz keine widerwärtige Wirkung aufkommen. Bei all diesen Stücken ist es schwer zu sagen, wen wir mehr lieben müssen in Velazquez: den Künstler oder den Menschen.

Gewöhnlich werden zugleich mit den Narren und Zwergen die berühmten Figuren des Aesop und Menippus genannt (T. 35 u. 36). Obwohl eine äussere Ähnlichkeit zwischen den beiden Gruppen besteht, so wird es wohl kaum den Intentionen des Velazquez entsprechen, wenn man sie unter dem gleichen Gesichtswinkel betrachtet. Die zwei Philosophen gehören allerdings ihrer Tracht und Haltung nach zu den komischen Lumpen, aber es scheint mir, dass sie etwas anderes darstellen und dass sie in Zusammenhang zu bringen sind mit des Künstlers Auffassung von der Antike. Sein Menippus deckt sich genau mit der Schilderung, die Lucian uns von dem cynischen Philosophen entwirft, der mit Wucher ein Vermögen erworben hatte und später doch der bitteren Armut anheimfiel. Nach Lucian hat sich aber der boshafte und schamlose Mensch wenig daraus gemacht. Er fuhr fort, die Leute mit seinem scharfen Spott zu verfolgen, und in den zerrissenen Philosophenmantel gehüllt, fühlte er sich noch immer über die Menschheit erhaben. Nichts anderes sagt uns Velazquez, nur hat er, wie bei der Schmiede des Vulkan, einen spanischen Typus, den er vor Augen hatte, benützt, als er den griechischen Cyniker malte. Es ist ihm ersichtlich nur darauf angekommen, den geistigen Gehalt der merkwürdigen Erscheinung zu geben. Er hat nicht wie sonst ein malerisches und rein künstlerisches Interess an der Figur gehabt und daher kommt es, dass sie viel weniger gut gemalt ist, als die Narren und Zwerge. Der Kopf ist ungemein charakteristisch, das Übrige aber ziemlich gleichgültige virtuose Arbeit. Das Gleiche gilt von dem ebenfalls sehr überschätzten Aesop. Die beiden wunderlichen Weisen boten durch ihre Namen zu viel Gelegenheit, dass gelehrter Scharfsinn sich an ihnen übe, als dass man sie ruhigen Blutes für das genommen hätte, was sie sind.

Sie waren beide als Pendants gemalt und zwischen ihnen hing eine gleichfalls der Antike entnommene Darstellung: der Kriegsgott Mars. Man hat viel über den künstlerischen Wert dieser Figur gestritten, obwohl sie des grossen Aufhebens nicht wert ist. Unter dem ganzen Werke des grossen Künstlers, der alles zu adeln wusste, was er behandelt hat, ist sie das einzige durchaus Unsympathische: unsympathisch nicht wegen des Stoffes, der uns ja heute etwas abgedroschen wirkt, sondern wegen der manirierten Ausführung und wegen der barocken Aufdringlichkeit der Formengebung. Damit soll nicht abgeleugnet werden, dass der Glanz in der Behandlung der Haut, wie immer bei Velazquez, ganz entzückend ist. Bilder haben ihre Schicksale. In früheren Zeiten wurden Mars und die beiden Philosophen nicht sehr hochgeschätzt; in diesem Jahrhundert gelangten dann Aesop und Menippus zu hohem Ansehen, während über Mars sich ein mehr oder weniger ungünstiges Urteil erhielt. Es scheint mir, dass die Alten in ihrer Konsequenz in Bezug auf einheitliche Beurteilung der drei in jeder Beziehung zusammengehörigen Werke das Richtige getroffen hahen.

In die letzten Jahre des Künstlers fällt noch ein Brustbild Philipps IV. (T. 2), das in vielen Exemplaren erhalten ist, von denen die in Madrid und in Turin die besten sind; ein drittes, in der Londoner Nationalgalerie befindliches, steht ihnen nur wenig nach. Hier begegnen wir zum letztenmale den Zügen des Königs. Er hat sich eigentlich nur wenig verändert seit seiner Jugend; er ist nur älter und etwas ernster geworden. Zum erstenmal aber begegnen wir bei dem Künstler, an dem sonst mehr die leichte Sicherheit und der reine Geschmack bewundert werden, einer grandiosen Macht. Es ist ein seltsames Spiel der Kulturgeschichte, dass der schwache Herrscher dem aristokratischen Maler als Folie dienen musste, um die erhabenen Ideen des Spaniers über die von Gott gesetzte Autokratie zu verkörpern. Zum ersten- und letztenmal finden wir endlich hier jene körperliche Plastik, nach der Velazquez sein Leben lang gestrebt hat, auf rein malerische Weise erreicht. Weder bemerkt man das Outrierte der Trinker, noch die mehr auf den Schein des Lebens ausgehende Wirkung der

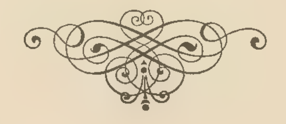
Meninas; was in dem kleinen Brustbilde gegeben wird, steht Rembrandts Kraft und Fülle am nächsten.

Am Schlusse der Thätigkeit des Velazquez stehen endlich die Spinnerinnen (T. 48). Ihr Stoff ist wie der der Meninas höchst unbesorgt mitten aus dem Leben gegriffen. Der Blick geht durch ein breites Gemach, wo fünf Arbeiterinnen wirken und weben, in ein dahinter liegendes kleines Zimmer, an dessen Rückwand ein fertiger Teppich aufgehängt ist und von einigen vornehmen Personen in Augenschein genommen wird. Die Arbeiterinnen sind in der Haltung viel weniger gut, als gewöhnlich gesagt wird; Pose und Akademie sind nicht abzuleugnen. Aber auf sie war das Hauptinteresse des Künstlers nicht gerichtet. Wie er in den Meninas vor allem den lufterfüllten Raum geben wollte, so hier das Licht selbst. Er hat seine Aufgabe gelöst. Den kleinen Raum im Hintergrunde hat er in seiner Tiefe genau gegliedert, ohne irgend welche zeichnerische Mittel zu gebrauchen. Er lässt einen Lichtstrahl hereinfallen, und dieser muss die räumliche Trennung bewirken. Er schiebt sich zwischen die Wand und die Personen als ein selbständiger Faktor. Er ist er selbst. Beschreibungen sind hier macht- und wertlos. Ob Velazquez noch weiter hätte gehen können, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre, wer weiss es?

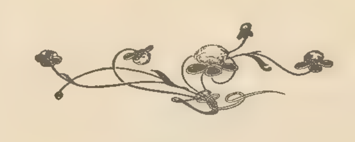
Die vermutlich letzte Arbeit ist ein religiöses Gemälde, die heiligen Einsiedler Paulus und Antonius in der Einsamkeit (T. 41). Wenige Jahre vorher hatte Velazquez schon in einer Krönung Mariä gewagt, irdischen Glanz der Farbe einem heiligen Thema dienen zu lassen (T. 40). Hier hat er gar alles aufgeboten, was er an delikater Feinheit und an entzückendem Liebreiz bieten konnte. Die beiden lieben Alten sitzen in lachender Gebirgslandschaft, mit fast kindlicher Frömmigkeit den Raben erwartend, der ihnen soeben die himmlische Speise bringt. Im Hintergrunde spielen sich einige Scenen aus dem Leben des heiligen Einsiedlers Paulus ab. Das Leben und Wirken grosser Künstler hat fast immer einen naturgemässen Abschluss. Die innere Konsequenz ihrer Entwickelung lässt ihre Thätigkeit einem fest geschlossenen Kreislauf gleichen. Wenn Velazquez uns in den Meninas und in den Spinnerinnen durch die ungeheure Kühnheit überrascht, mit der er seine Kunst an die äussersten Grenzen der Möglichkeit treibt, so erfreut es uns doch, dass er in den Einsiedlern, seinem letzten Gemälde, zugleich sein schönstes gegeben hat. Als gütiger und bescheidener Mann hat er sich stets bewährt. So scheidet er auch von uns nicht mit einem verblüffenden Kraftstück, sondern mit der liebenswürdigsten seiner Empfindungen.

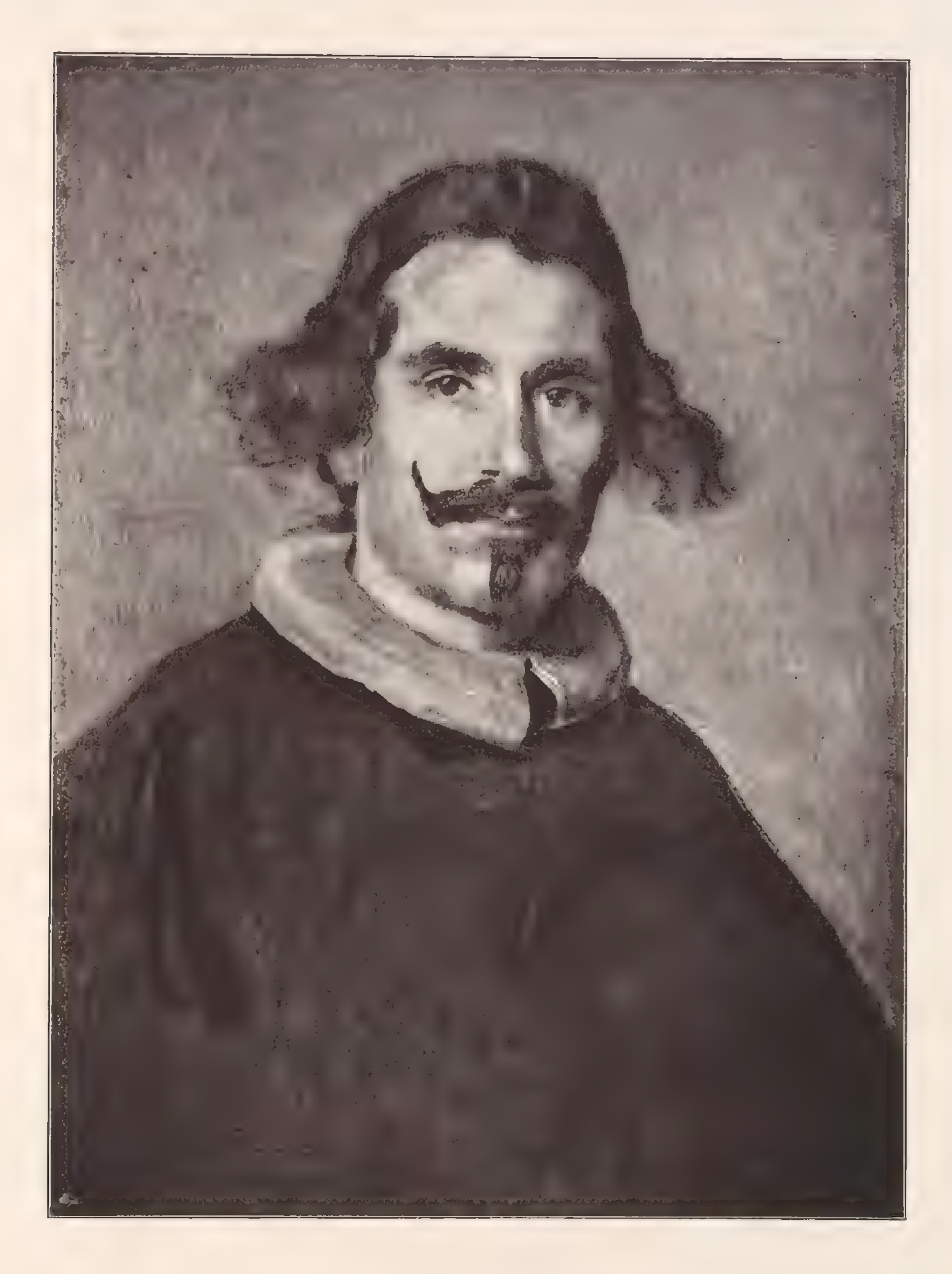
Vom Tode des Velazquez kann wenig gemeldet werden. Er hatte die Zusammenkunft Philipps IV. mit Ludwig XIV., die 1660 in Irun statt hatte, zu arrangieren und holte sich infolge der Strapazen ein schlimmes Fieber, das allerdings erst nach der Rückkehr von der Reise ausbrach. In Madrid erlag er am 6. August 1660 den Anstrengungen der Festlichkeiten und wohl auch, wie wir befürchten müssen, den Bemühungen der Aerzte. Er wurde dann sehr feierlich beerdigt.

München, Juli 1899. **Karl Voll.**



Verzeichnis der Bildertafeln





SELBSTBILDNIS * * * * *
LEINWAND. Lebensgross * * *
GALERIE DES KAPITOL, ROM



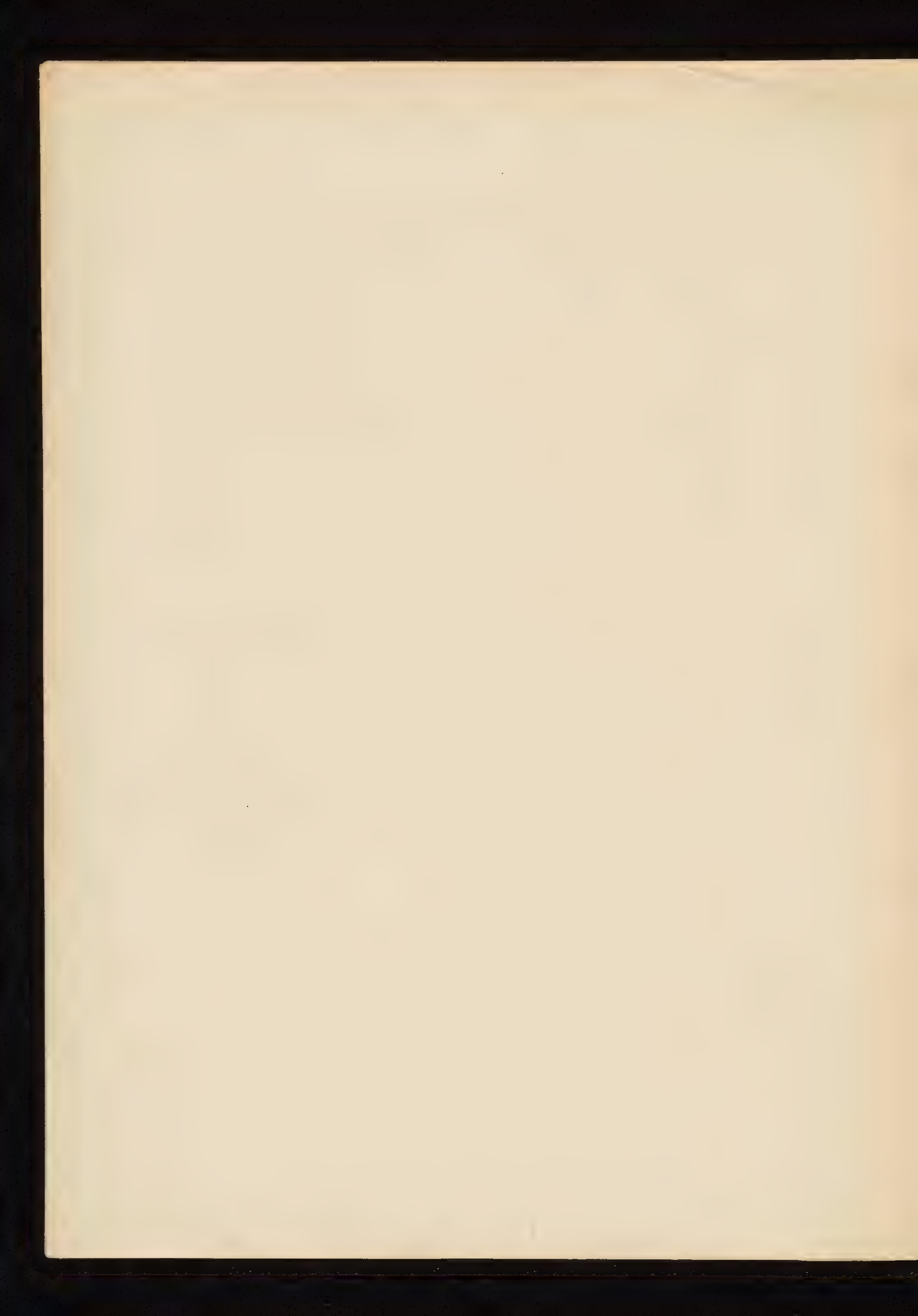


KONIG PHILIPP IV. *
LEINWAND. 0,42 : 0,33 m
GALERIE, TURIN * * * *



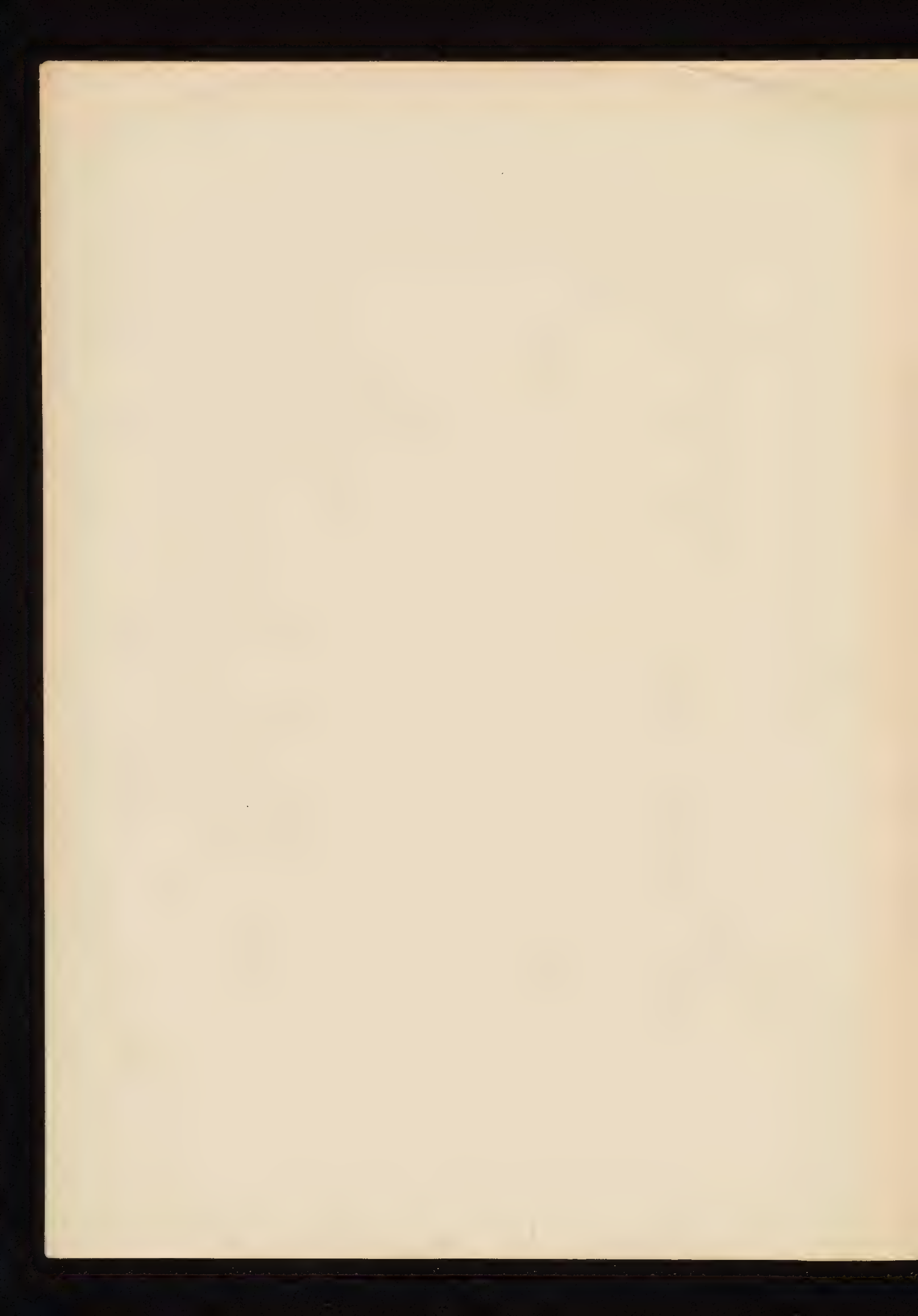


KÖNIG PHILIPP IV. *
LEINWAND. 2,01 : 1,02 m
PRADO, MADRID * * * *



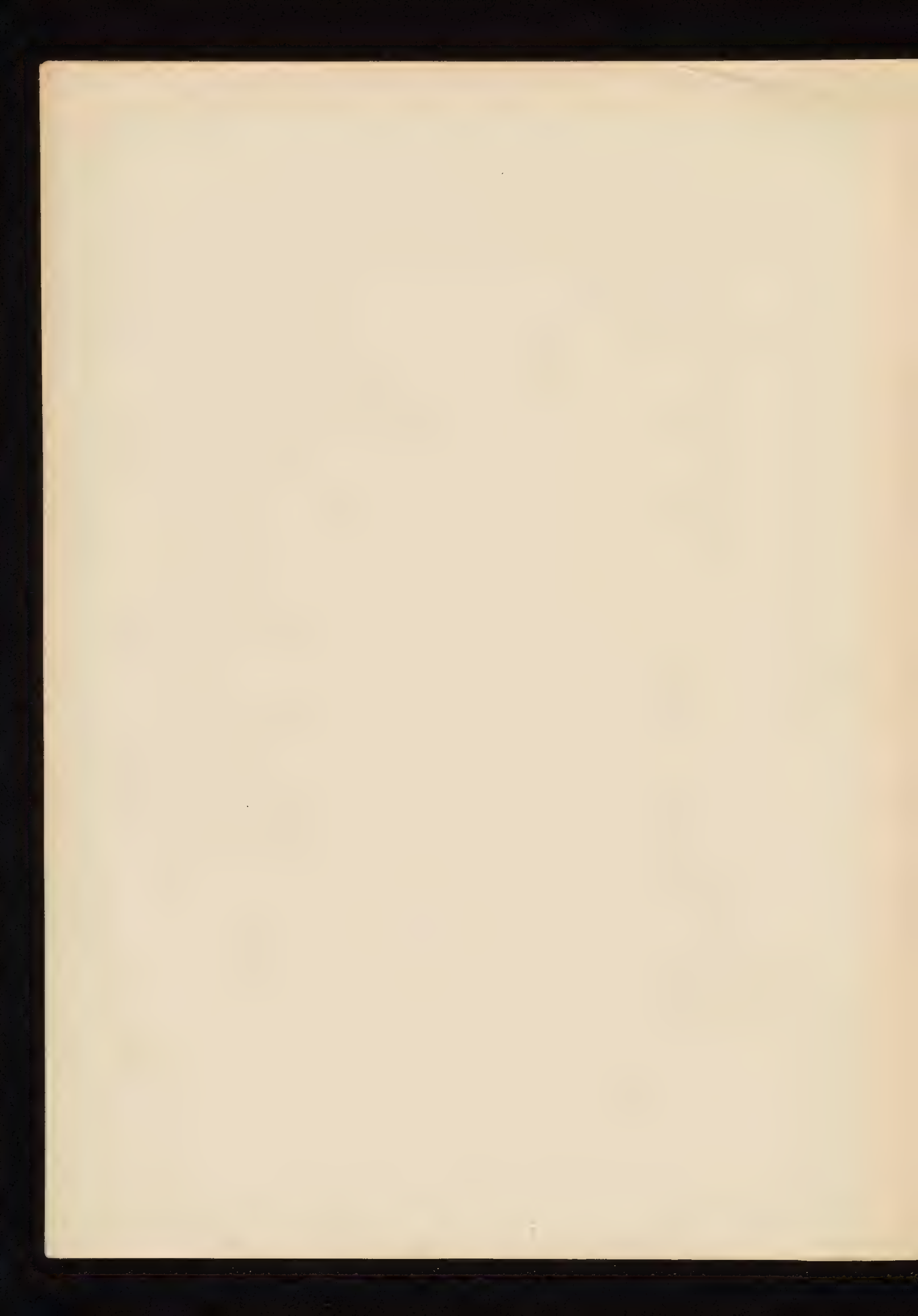


KÖNIG PHILIPP IV. *
LEINWAND. 1,91 : 1,26 m
PRADO, MADRID * * *





PHILIPP IV. * *
LEINWAND. 1,26 : 0,91 m *
GALERIE PITTI, FLORENZ





PRINZ DON CARLOS
LEINWAND. 2,09 : 1,25 m
PRADO, MADRID * * *





DON FERNANDO DE AUSTRIA
LEINWAND. 1,91 : 1,07 m * * * * *
PRADO, MADRID • • • • • • • • • •



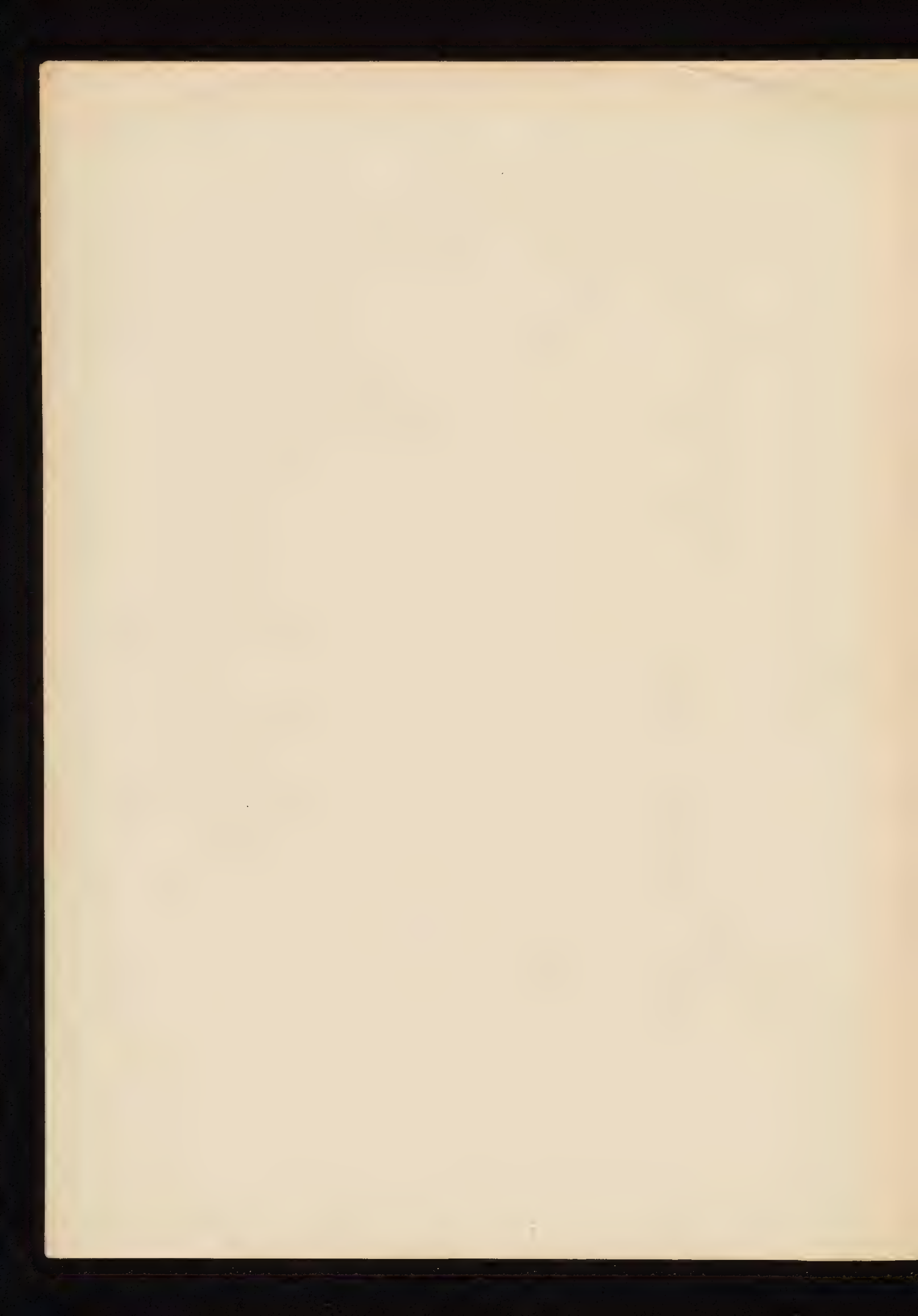


GRAF OLIVAREZ * * * *
LEINWAND. 2,08 : 1,25 m * *
ERMITAGE, ST. PETERSBURG





GRAF OLIVAREZ
LEINWAND [illegible]
GALERIE DRESDEN





GRAF OLIVAREZ * *
LEINWAND. 3,13 : 2,39 m
PRADO, MADRID * * * *





GRAF OLIVAREZ * *
LEINWAND. 1,35 : 1,14 m
GALERIE, SCHLEISSHEIM





PAPST INNOCENZ X.
LEINWAND. 1,40 : 1,20 m
GALERIE DORIA, ROM *



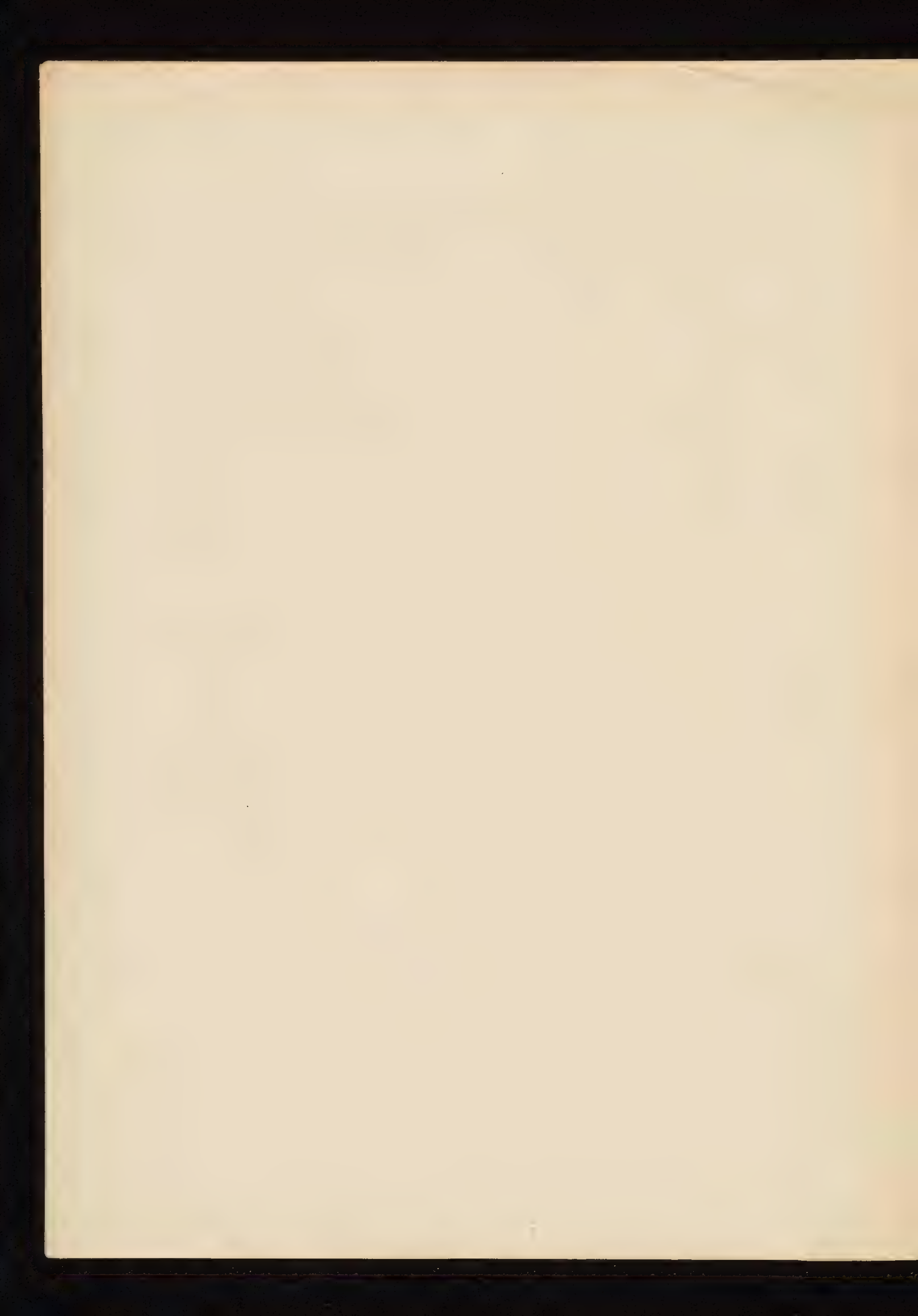


KARDINAL GASPARE BORGIA
LEINWAND. 0.62 : 0.49 m
STAEDELSCHES INSTITUT, FRANKFURT a. M





MÄNNLICHES BILDNIS
LEINWAND. 0,40 : 0,36 m *
PRADO, MADRID * * * * *





MÄNNLICHES BILDNIS
LEINWAND. 0,65½ : 0,56 m
GALERIE, DRESDEN * * *





MANNLICHES BILDNIS
LEINWAND. 0,89 : 0,68 m *
PINAKOTHEK, MÜNCHEN





MÄNNLICHES BILDNIS
(JUAN MATEOS?) * * * * * *
LEINWAND. 1,08 : 0,89 1/2 m
GALERIE, DRESDEN * * *





EIN BILDHAUER * *
(MARTINEZ MONTAÑES?) *
LEINWAND. 1,09 : 0,87 m
PRADO, MADRID * * * *





DON ANTONIO ALONSO PIMENTEL, GRAF VON BENAVENTE *
LEINWAND. 1,09 : 0,88 m * * * * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * * * * *





PRINZ BALTHASAR CARLOS
LEINWAND. 2,09 : 1,73 m * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * *





PRINZ BALTHASAR CARLOS
LEINWAND. 1,91 : 1,03 m * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * *





PRINZ BALTHASAR CARLOS
LEINWAND. 1,58 : 1,13 m * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * *





INFANT PHILIPP PROSPER
LEINWAND. 1,28:0,99 m * * *
K. GALERIE, WIEN * * * * * *





INFANTIN MARGARETHA THERESIA
LEINWAND. 1,27 : 1,00 m * * * * * * * * *
K. GALERIE, WIEN * * * * * * * * * * * * *





MARIA ANNA * * * *
VON ÖSTERREICH *
LEINWAND. 1,27 : 0,98 m
K. GALERIE, WIEN * *





INFANTIN MARGARETHA THERESIA *
LEINWAND. 1,36 : 1,05 m * * * * * * * * * *
STAEDELSCHES INSTITUT, FRANKFURT a. M.



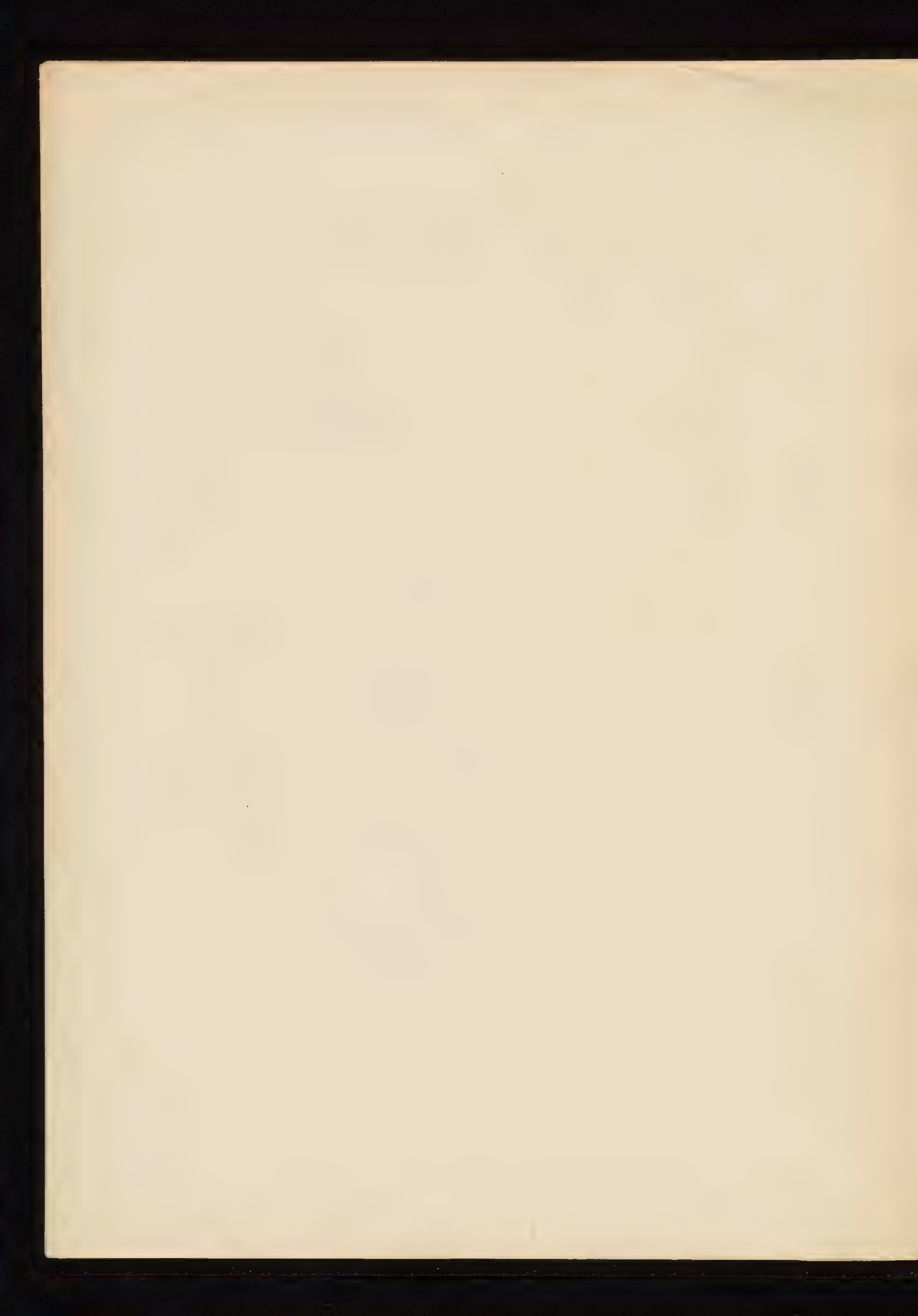


INFANTIN MARGARETHA THERESIA
LEINWAND. 2,12 : 1,47 m * * * * * * * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * * * * * * *





DIE DAME MIT DEM FÄCHER
LEINWAND. 1,15 : 0,92 m * * * * *
HERTFORD-GALLERY, LONDON * *





WEIBLICHES BILDNIS
(IOANA DE MIRANDA?) * * *
LEINWAND. 1,20 : 0,99 m
KGL. MUSEEN, BERLIN *





EIN HOFNARR PHILIPPS IV. * * *
gen. PABLILLOS DE VALLADOLID
LEINWAND. 2,09 : 1,23 m
PRADO, MADRID * * * * * * * * * * *





EIN HOFNARR PHILIPPS IV.,
gen. DON JUAN DE AUSTRIA
LEINWAND, 2,10 : 1,25 m • • • •
PRADO, MADRID • • • • • • • •



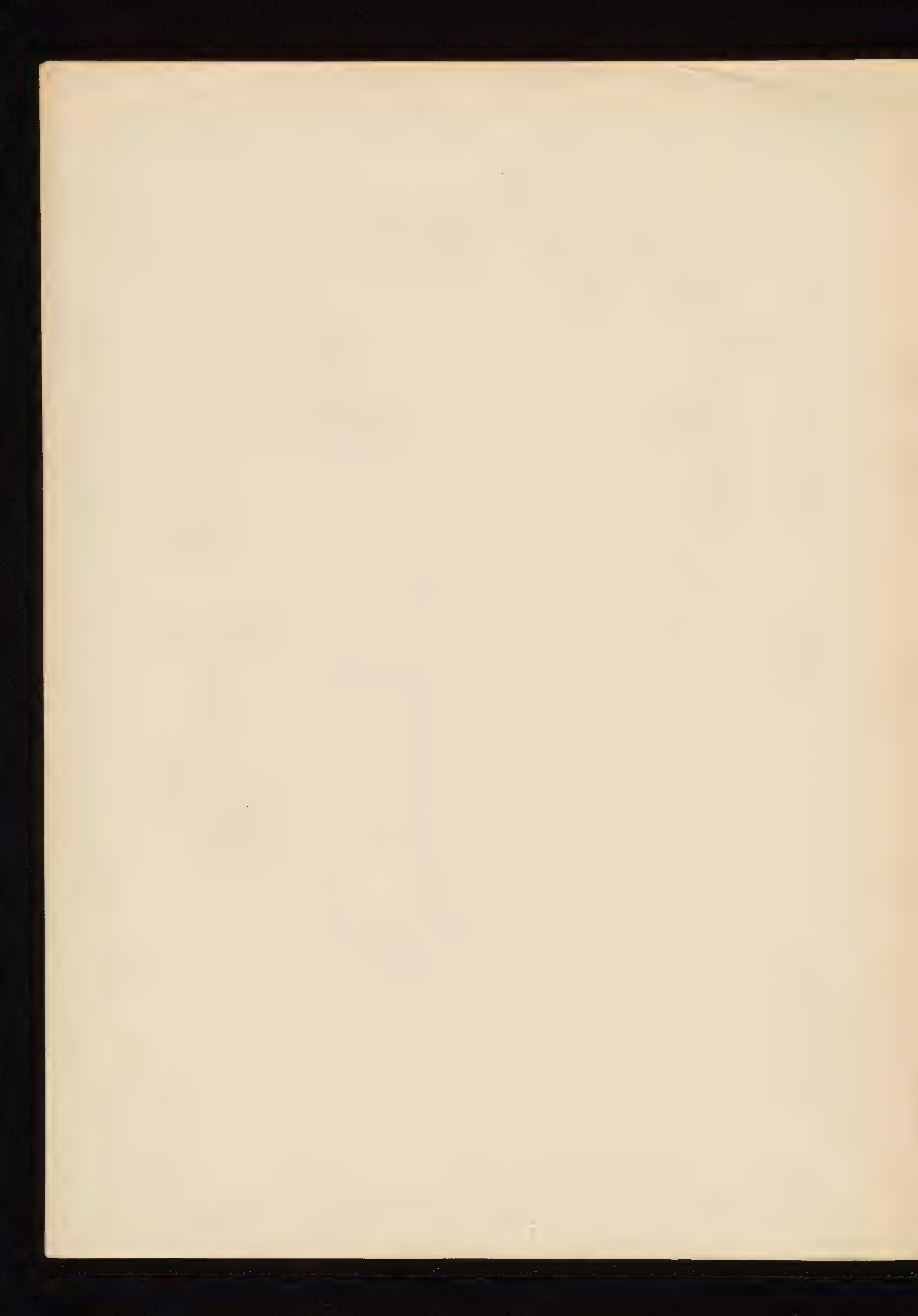


EIN ZWERG, gen. EL PRIMO
LEINWAND. 1,07 : 0,82 m * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * *



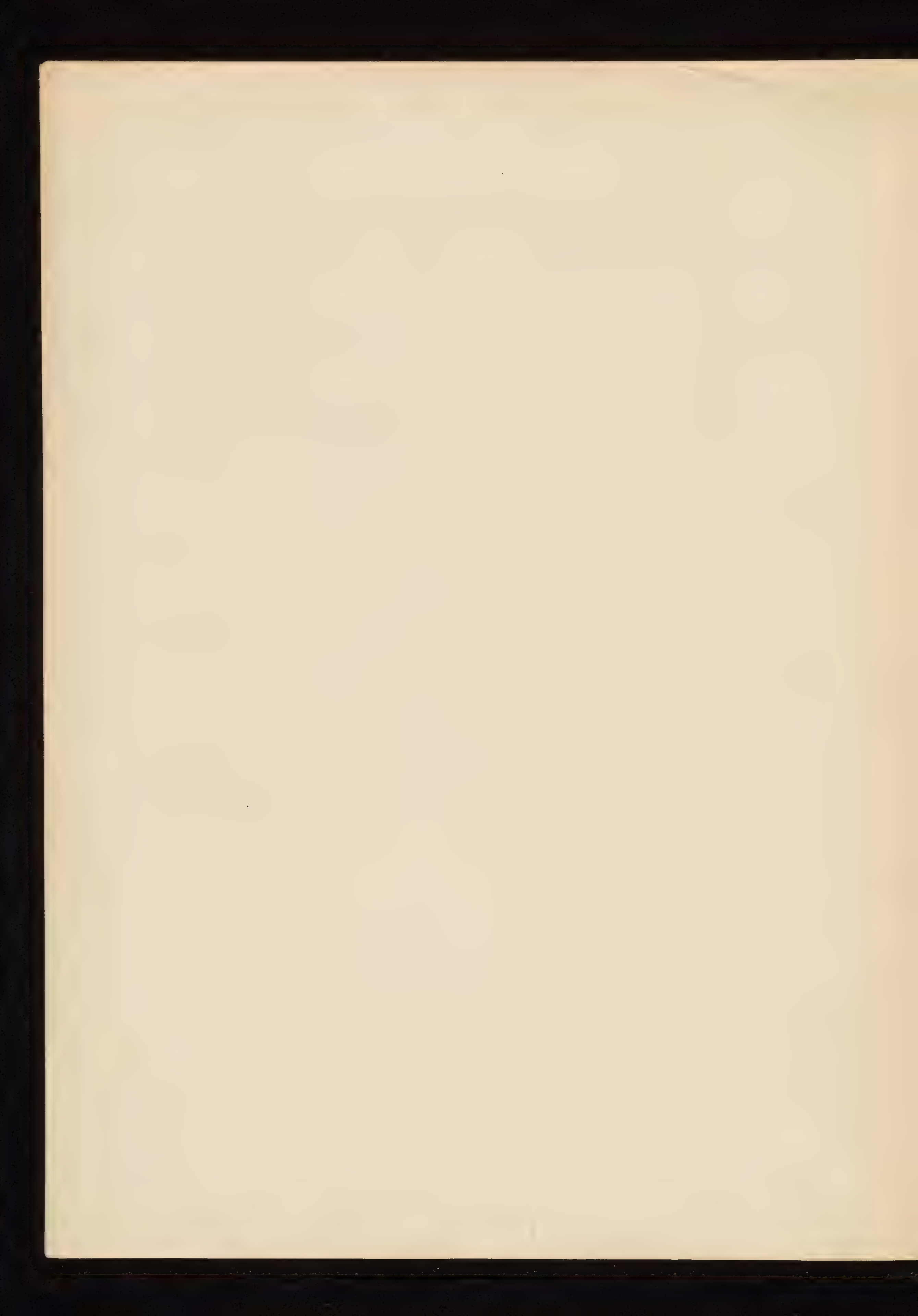


EIN ZWERG * * * * * * * * *
gen. SEBASTIAN DE MORRA
LEINWAND. 1,06 : 0,81 m * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * *



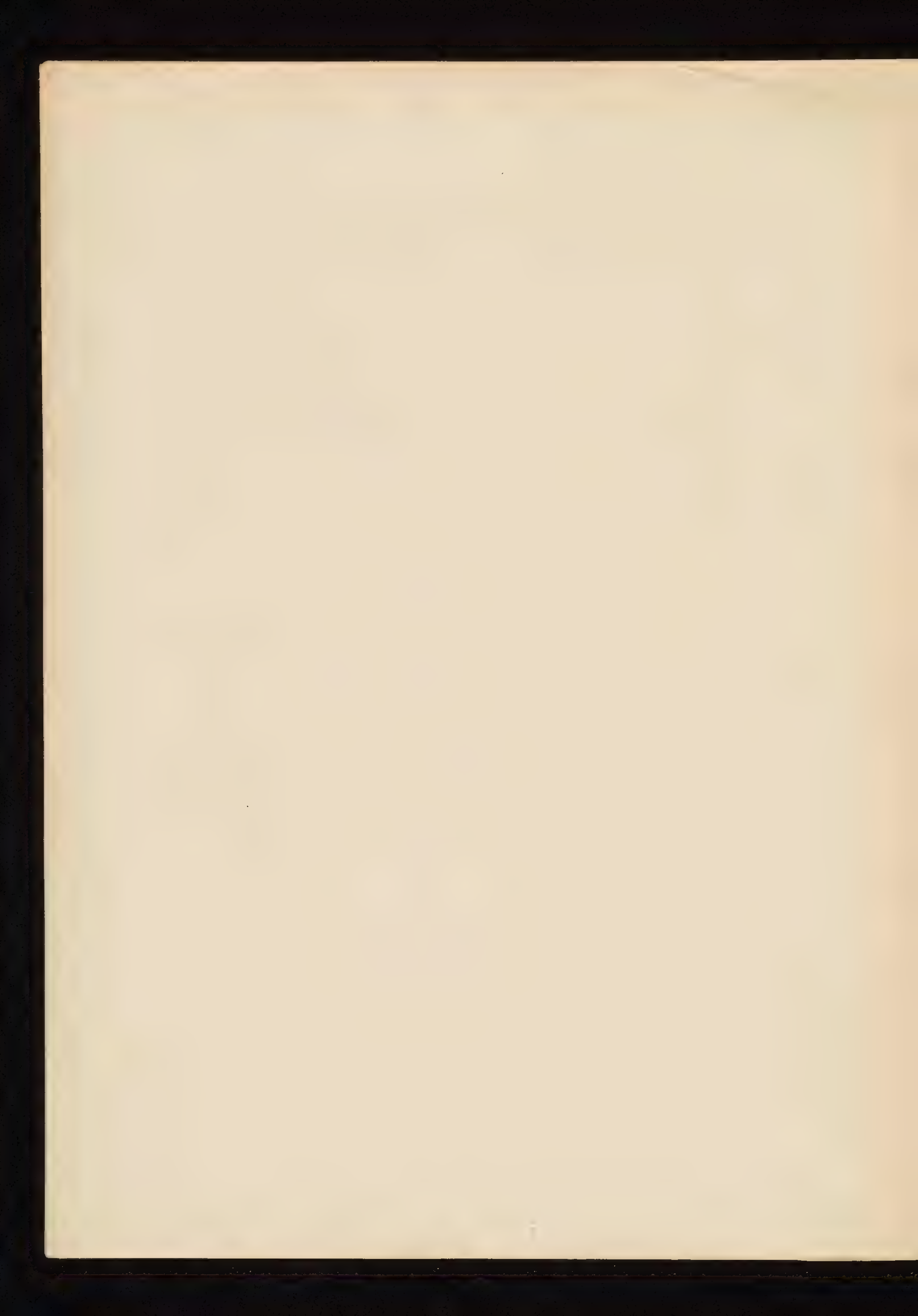


EIN ZWERG, gen. ANTONIO EL INGLES
LEINWAND. 1,42 : 1,07 m * * * * * * * * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * * * * * * *



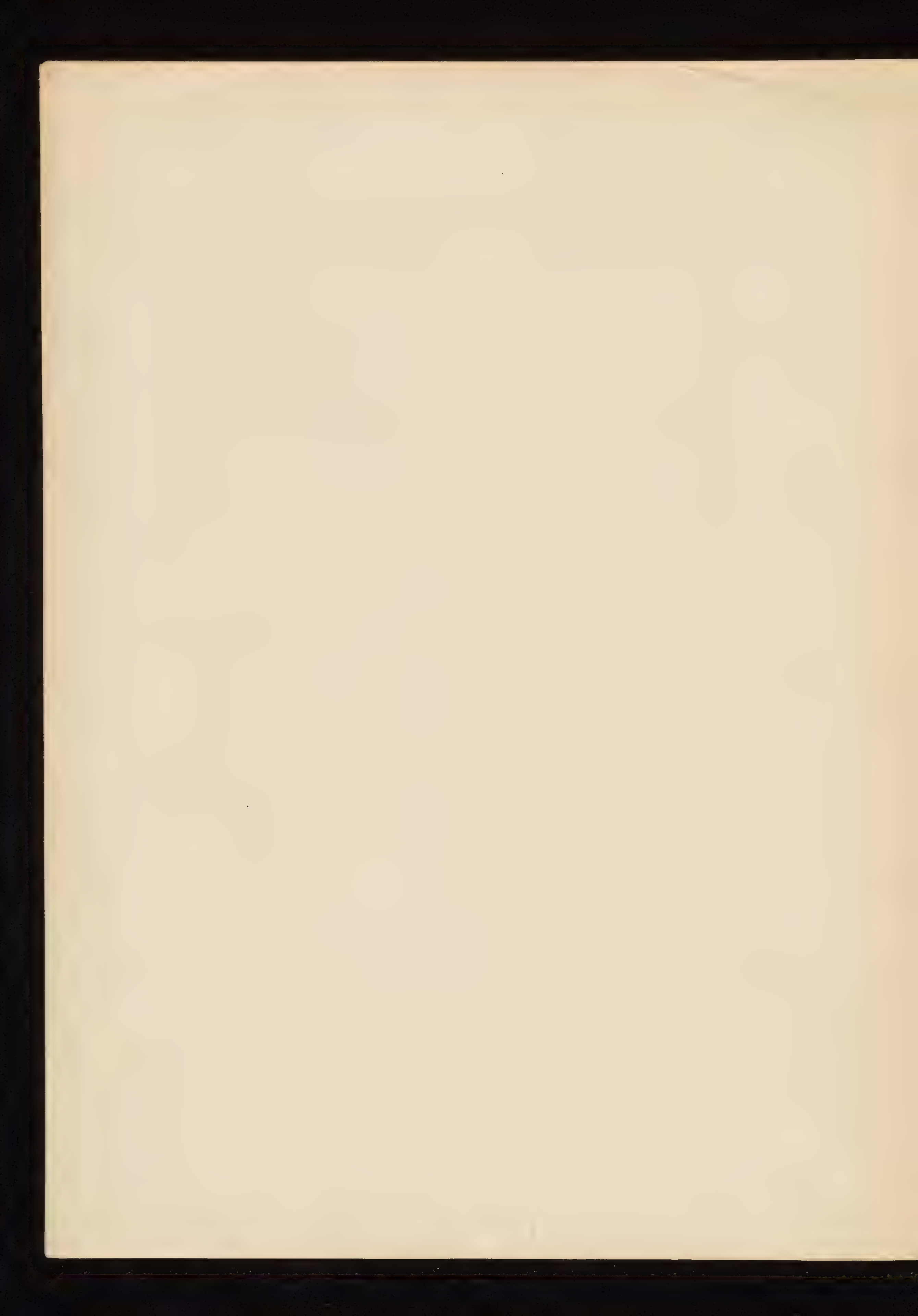


MENIPPUS * * * * * *
LEINWAND. 1,79 : 0,94 m
PRADO, MADRID * * * *





AESOP * * * * * * * *
LEINWAND. 1,79 : 0,94 m
PRADO, MADRID * * * *



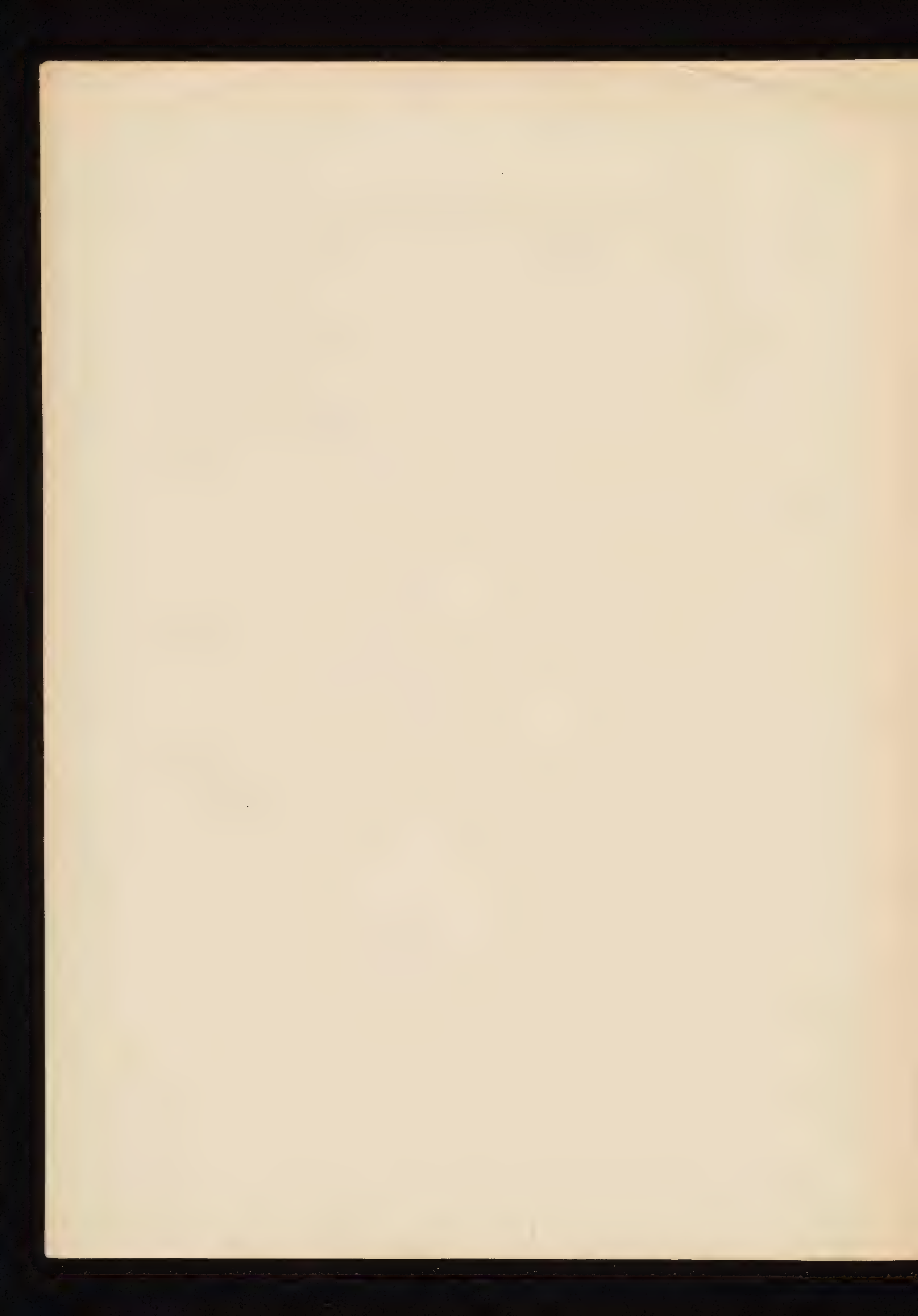


DIE ANBETUNG DER HIRTEN
LEINWAND. 2,31 : 1,67 m * * * * *
NATIONALGALERIE, LONDON * *



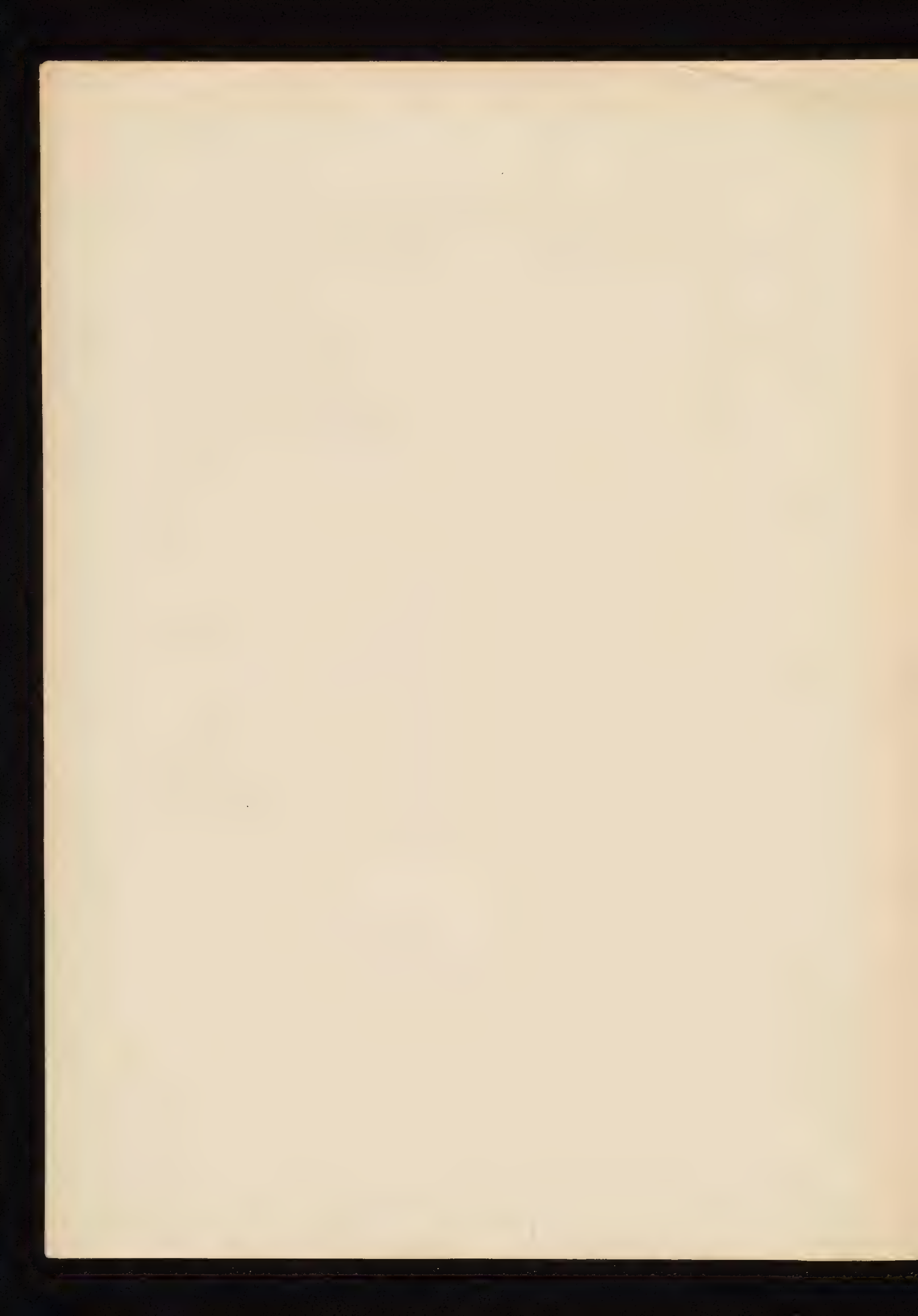


CHRISTUS AN DER SAULE
LEINWAND. 1,61 : 2,03 m * * *
NATIONALGALERIE, LONDON *



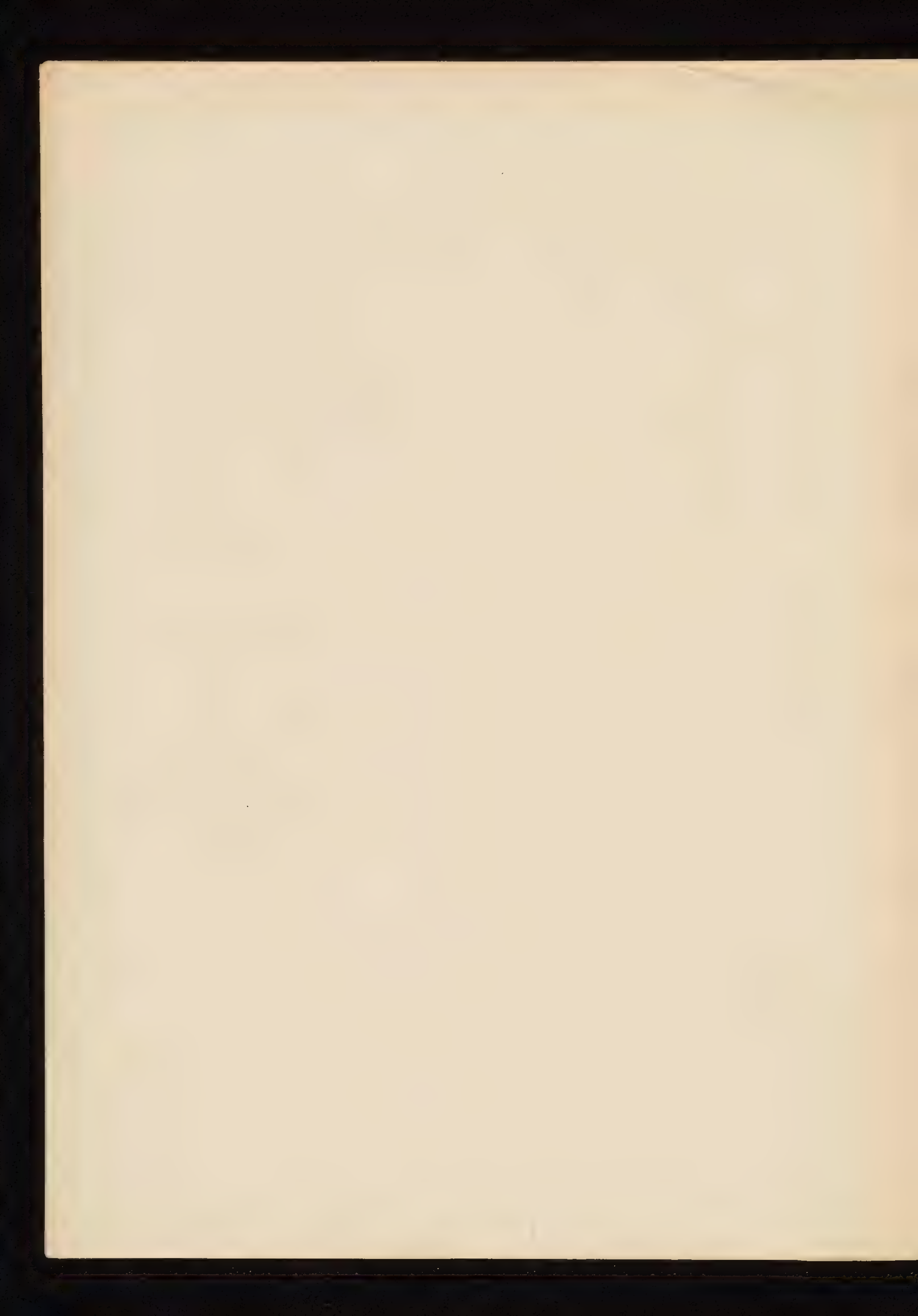


CHRISTUS AM KREUZ
LEINWAND. 2,48 : 1,69 m *
PRADO, MADRID * * * * *





DIE KRONUNG DER MARIA
LEINWAND 1,76 : 1.34 m
PRADO, MADRID





DER H. ANTONIUS BESUCHT
DEN H. PAULUS
LEINWAND 2,57 : 1,88 m
PRADO MADRID



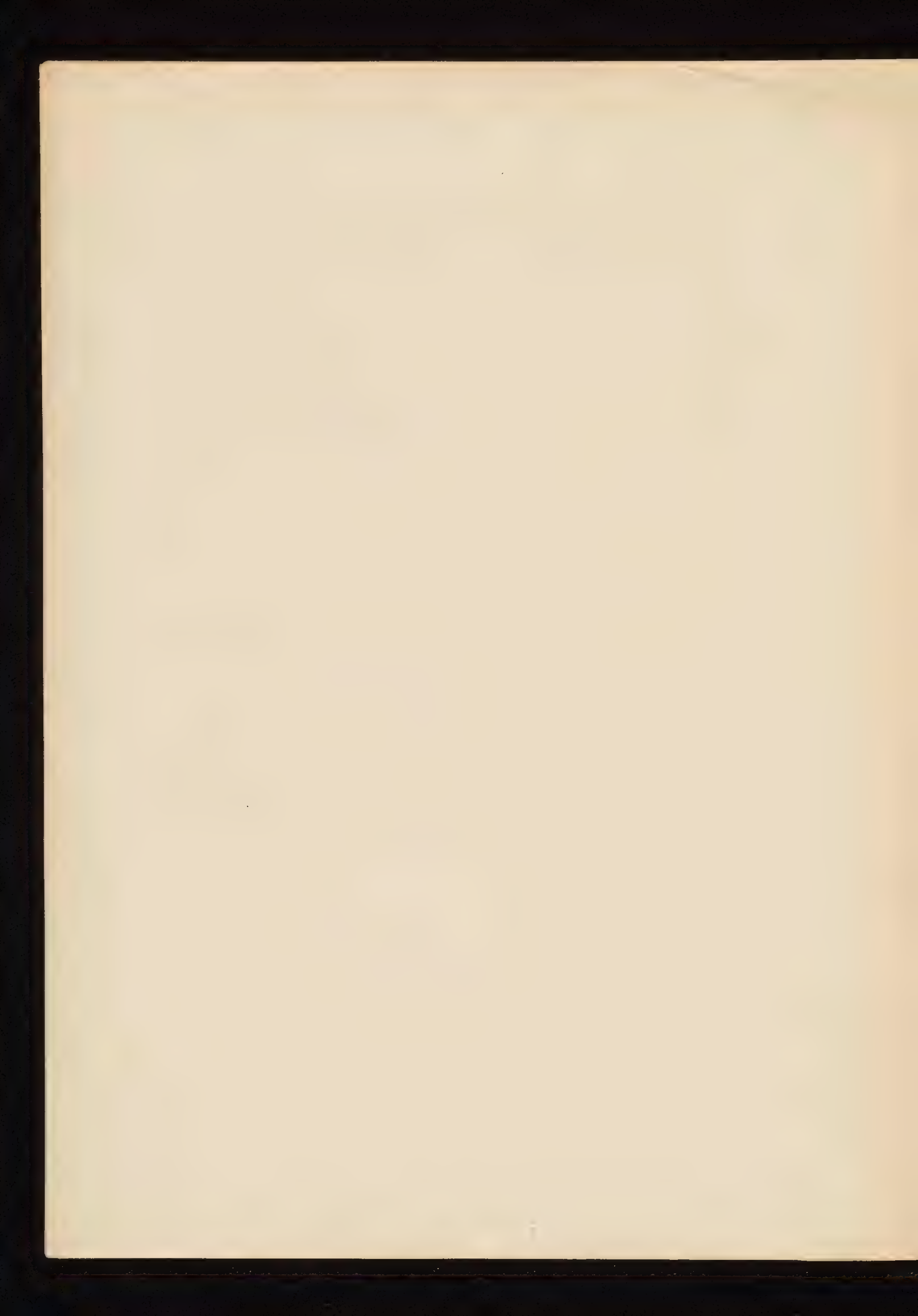


AUS DEM GARTEN DER
VILLA MEDICI ZU ROM
LEINWAND. 0,44:0,40 m * *
PRADO, MADRID * * * * * *



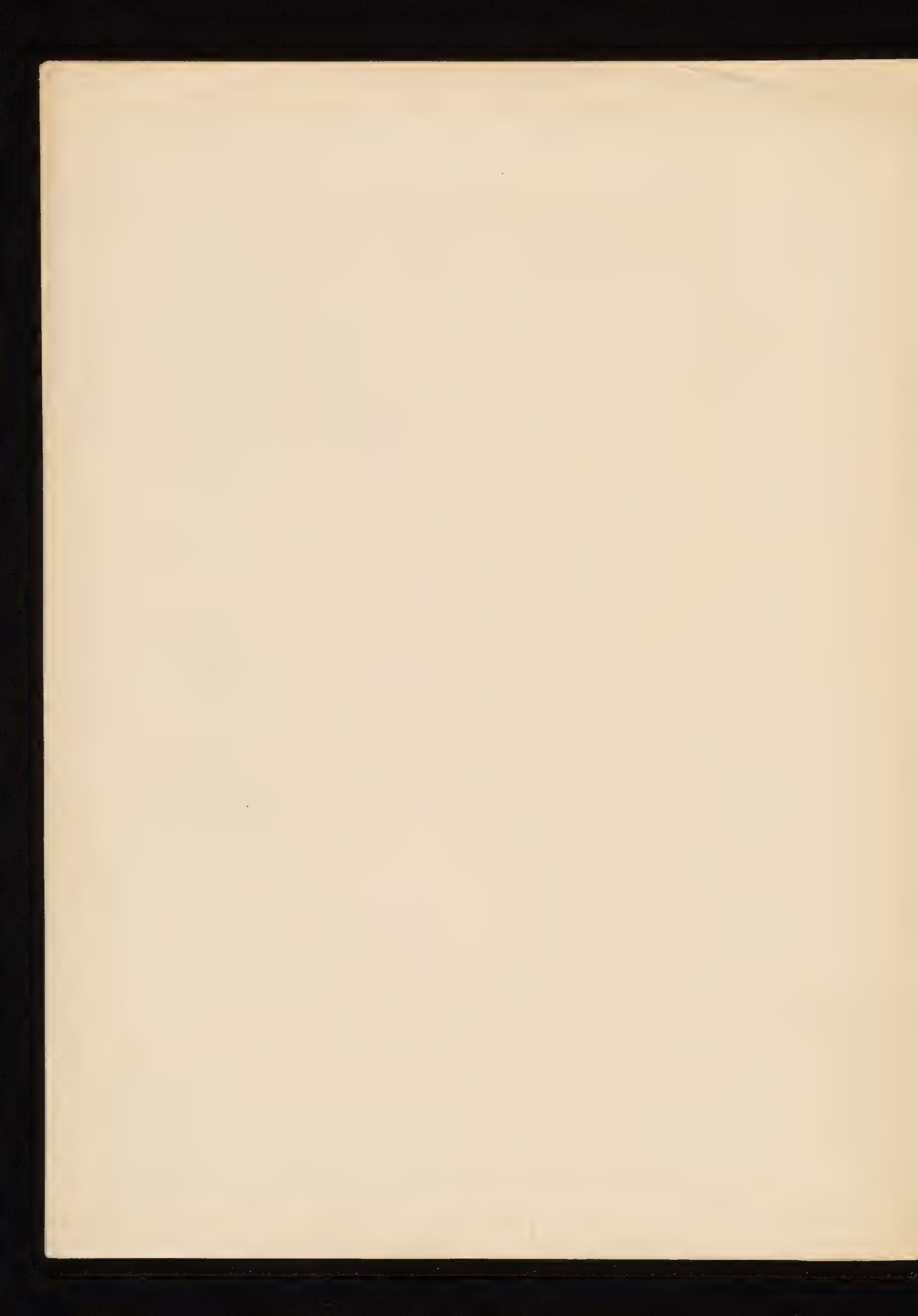


DIE TRINKER * * * *
LEINWAND. 1,65 : 2,25 m
PRADO, MADRID * * * *





DIE SCHMIEDE DES VULKAN
LEINWAND. 2,23 : 2,90 m. * * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * *

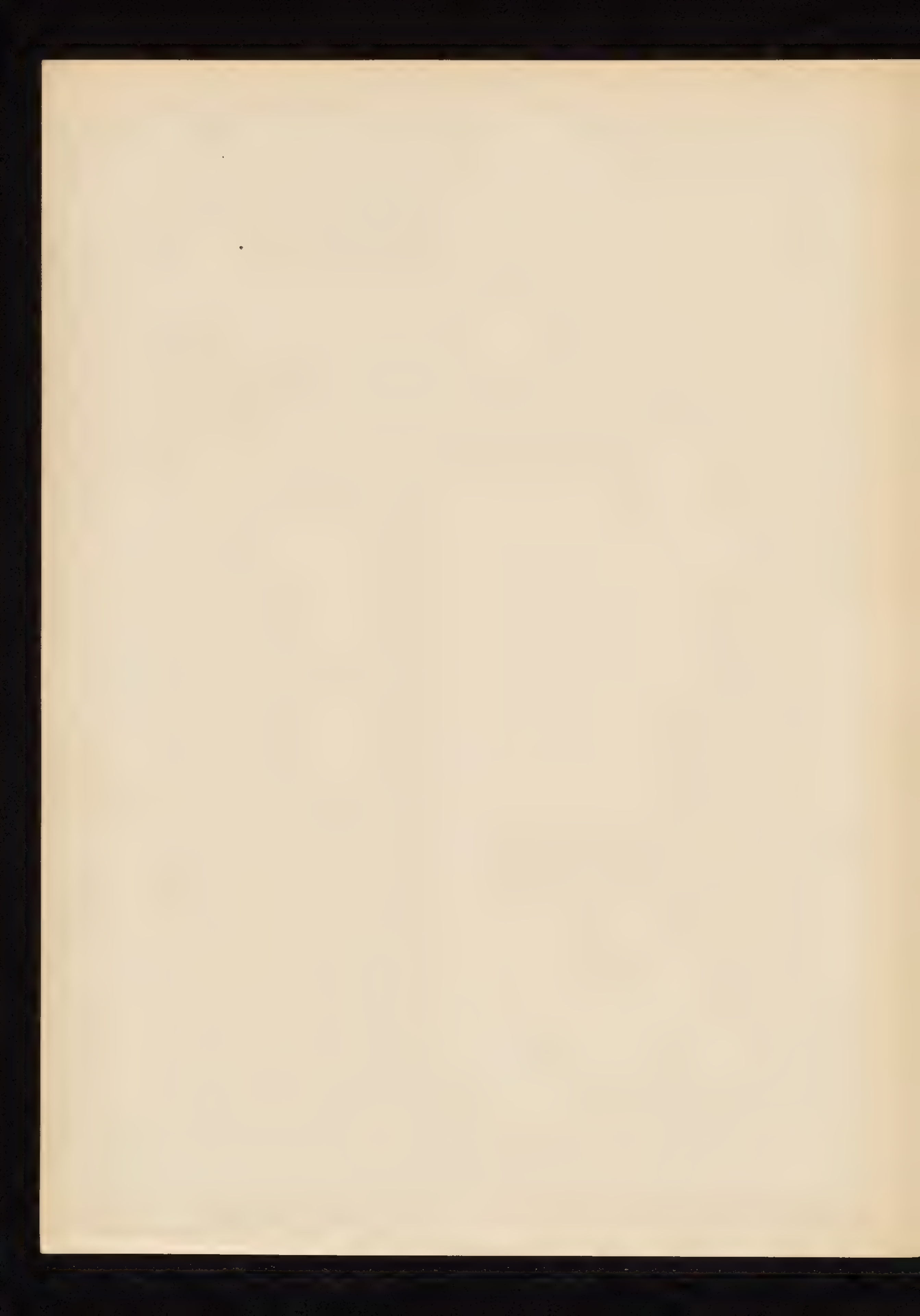








DIE ÜBERGABE VON BREDA
LAS LANZAS * * * * * * * * *
LEINWAND. 3,07 : 3,67 m * * * * *
PRADO, MADRID * * * * * * * *





FAMILIENBILD, * *
gen. LAS MENINAS
LEINWAND. 3,18 : 2,76
PRADO, MADRID * *





DIE SPINNERINNEN *
(LAS HILANDERAS) *
LEINWAND. 2,20 : 2,89 m
PRADO, MADRID * * * *



